



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **AULA DE FORMACIÓN BÁSICA EN DIRECCIÓN DE BANDA EN BOYACÁ**

**CHRISTIAM CAMILO MALAGÓN TENZA**

Universidad Nacional de Colombia  
Maestría en Dirección Sinfónica  
Bogotá, D.C  
Agosto 2020

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

# **AULA DE FORMACIÓN BÁSICA EN DIRECCIÓN DE BANDA EN BOYACÁ.**

**CHRISTIAM CAMILO MALAGÓN TENZA**

Tutor: MG. Tetsuo Kagehira

Monografía presentada como requisito parcial para optar al título de:  
**Magister en Dirección Sinfónica**

Línea de Investigación:  
Formación

Universidad Nacional de Colombia  
Maestría en Dirección Sinfónica  
Bogotá, D.C  
Agosto 2020

Nota de aceptación:

---

---

Firma del presidente del Jurado

---

Firma del Jurado

---

Firma del Jurado

Bogotá, D.C. agosto de 2020

*A mi Sagrada Familia, a mi Hijo Samuel y a mi Esposa Nayibe que batallaron conmigo en este proyecto, a mis padres y hermanos por creer en mí, a mis sobrinos por ser mi constante compromiso, a mi Banda de Paipa, institución que me ha hecho ser profeta en mi tierra, a mi Banda Campesina por mostrarme lo que realmente es importante en la vida, al maestro Tetsuo por su paciencia y sabiduría y a la Universidad Nacional por haberme dado el honor de ser uno de sus estudiantes.*

*Constancia, Voluntad y Humildad.*

*Cecilia Bartoli.*

## **Agradecimientos**

Agradezco a la Alcaldía de Paipa en cabeza del Doctor **Yamith Noé Hurtado Neira** por reconocer y dignificar el trabajo de un artista, a la Banda Sinfónica de Paipa, alumnos y exalumnos por haber confiado en este humilde servidor por más de 12 años, a la Banda Sinfónica de Nobsa por haberme adoptado como un hijo más, a mi amigo **Andrés Barrios Mancipe** por su incondicional ayuda siempre.

Agradezco a la Universidad Nacional de Colombia y su programa de Maestría en Dirección Sinfónica, a cada uno de los maestros, en especial al maestro **Tetsuo Kagehira** por haberme mostrado una realidad profesional como director de banda en el País.

## Resumen

En este documento se plantea la creación de un aula de formación básica en dirección de banda en el departamento de Boyacá, bajo una temática secuenciada desde el reconocimiento en la historia de la dirección occidental y su evolución, hasta los antecedentes locales como referente y punto de partida. El componente técnico como el teórico se consolidan como la columna vertebral del documento partiendo de principios metodológicos de grandes directores como **Hans Swarovsky** y **Sergiu Celibidache**, haciendo un recorrido minucioso sobre el estudio del score, las técnicas de ensayo y el conocimiento que cada director debe tener sobre orquestación y la reducción al piano.

**Palabras Claves:** Focalizado, Localizado, Estudio, Análisis, Ensayo, Reducción.

## Summary

In this document is set out the creation of a basic training classroom in band's conducting in the department of Boyacá, under a sequenced theme from the recognition in the history of the western conducting and its evolution to the local precedents as a reference and starting point. The technical component as well as the theoretical are consolidated as the spine of the document starting from the methodological principles of great conductors such as **Hans Swarovsky** y **Sergiu Celibidache**, making a detailed journey on the study of the score, the rehearsal techniques, the knowledge that each conductor must have about orchestration and reduction to the piano.

**Key Words:** Focused, Located, Study, Analysis, Rehearsal, Reduction.

## Contenido

Introducción.....	10
Justificación.....	11
Objetivos.....	13
 1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA.....	 14
1.1. Los Orígenes de la dirección de Orquesta.....	16
1.2. El Siglo XIX: directores – Compositores.....	17
1.3. El Siglo XX: Los Grandes Maestros.....	18
1.4. Antecedentes de la dirección en Boyacá.....	19
 2. TÉCNICA DE DIRECCIÓN.....	 20
2.1. Técnica de dirección Focalizada.....	21
2.1.1. Hans Swarovsky.....	22
2.1.2. Bases Teóricas.....	22
2.2. Ejercicios Preliminares.....	23
2.2.1. Tensión Vs Relajación.....	24
2.2.2. Ejercicios de Independencia.....	24
2.3. Dibujos de Compás.....	26
2.3.1. Esquema de Cuatro Tiempos.....	27
2.3.2. El Compás de tres tiempos.....	27
2.3.3. El Compás de dos tiempos.....	28
2.4. Técnica de Dirección Localizada.....	29
2.4.1. Sergiu Celibidache.....	29
2.4.2. Bases Teóricas.....	29
2.4.3. Dibujos de Compás Sergiu Celibidache.....	31
 3. ESTUDIO DE LA PARTITURA.....	 33
3.1. Idea Musical, concepción mental del director, “Guide to Score Study” .....	33
3.1.1. Orientación en el Score.....	34
3.1.2. Lectura del Score.....	34
3.1.3. Análisis del Score.....	35
3.1.4. Interpretación del Score.....	36
3.2. Idea Musical.....	37
3.2.1. Estudio Score (José Rafael Vilaplana) .....	38
3.2.2. Técnica de Dirección.....	38



*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

3.2.3. Técnica de Ensayo.....	38
3.3. Análisis de 3 Obras para banda Infantil.....	39
3.3.1. Appalachian Folk Dance.....	39
3.3.2. Torbellino Paipalito.....	44
3.3.3. Merengue.....	47
4. TECNICA DE ENSAYO Y ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS.....	52
4.1. Técnica de Ensayo.....	52
4.1.1. Calentamiento Corporal.....	53
4.1.2. Ejercicios de Respiración.....	55
4.1.3. Calentamiento Instrumental.....	56
4.2. Estudios Complementarios.....	57
4.2.1. Orquestación.....	57
4.2.2. Calderones.....	62
4.2.3. Reducción de repertorio al Piano.....	65
5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	72
5.1. Conclusiones.....	72
5.2. Recomendaciones.....	72
6. Bibliografía.....	73

## **INTRODUCCIÓN**

Haciendo un recorrido por las bandas y escuelas de música en el departamento de Boyacá, se logra identificar un aspecto recurrente en un gran número de los directores y se acentúa en los municipios donde el apoyo gubernamental es mínimo, y es precisamente lo que tiene que ver con los conocimientos y estudios en el arte de dirigir, complementado con una idea incierta o vaga del verdadero significado de la misma.

Músicos instrumentistas, pedagogos, expertos y empíricos se cuentan entre los saberes de cada director, con estudios en dirección superfluos en las profundizaciones de algunos pregrados en música o la participación en talleres esporádicos, desvirtuando una posible idea de formación y enfoque en el conocimiento específico de la dirección, pasando a ser un ejercicio repetitivo de lectura ritmo – melódica diario en cada ensayo.

El Aula de Formación en Dirección de Banda en Boyacá, es un espacio de aprendizaje abierto sin pretensión alguna, que busca entregar a cada director un método secuenciado desde lo técnico, teórico y práctico, partiendo desde un reconocimiento elemental de la historia, los aspectos técnicos del movimiento soportado en teorías universales de grandes directores, el estudio formal del score o partitura de director, las técnicas de ensayo, el conocimiento y práctica de la orquestación en un contexto musical lleno de instrumentos transpositores y la práctica de un instrumento armónico como el piano a través de la reducción de un repertorio elemental para Banda Infantil.

Como estudiante de la Maestría en Dirección Sinfónica de la Universidad Nacional, pude ser testigo después de más de 15 años de experiencia como director de Banda Municipal, de cada uno de los aspectos que un director debe tener en cuenta antes de subir al pódium, ya sea en un grupo de niños o de profesionales, por esta razón el Aula de Formación para directores boyacenses es gratuita y abierta, como un aporte a la música, a los niños, jóvenes y adultos inscritos en las escuelas de música y a los directores honestos y humildes que vean en el estudio y el conocimiento, la base de la transformación de mejores tejidos sociales, soportados por la disciplina y el respeto.

## JUSTIFICACIÓN

La Bandas de música en Colombia como expresión cultural y artística son parte fundamental del patrimonio inmaterial de la nación, en tanto que, a partir de su llegada a Latinoamérica desde tiempos de la conquista se han integrado y mestizado, logrando una importante posición en el ecosistema cultural – musical, posiblemente como una tradición heredada o inventada que ha servido de excusa por más de 4 décadas como un medio relevante de transformación social y cuna de generaciones de instrumentistas, compositores y directores que configuran con el paso del tiempo esta manifestación artística como una de las más representativas del País.

Los proyectos musicales bandísticos en el departamento han experimentado cambios estructurales y conceptuales con el paso del tiempo, considerando como factores depuradores los encuentros y concursos de bandas organizados en gran parte del territorio nacional correlacionado con el ingreso a los programas de pre grado en música de una mayor cantidad de instrumentistas egresados de la bandas municipales y a la oferta de talleres, seminarios, diplomados y todo tipo de actividades de formación a directores de banda.

Refiriéndonos a la dirección musical como ejercicio artístico en las agrupaciones aficionadas (adultos principalmente) del departamento de Boyacá antes de la década de los 80, nos encontramos con la figura del músico mayor quien a partir de su experiencia y conocimiento musical era el encargado de impartir las indicaciones básicas en el montaje de repertorio que como generalidad, estaba constituido de formas compositivas simétricas, lo cual facilitaba la comprensión por parte de cada integrante comparándolo en la historia con los primeros directores de orquesta que *“desde el conjunto, percutían rollos de pergaminos o partituras, batían palmas, o golpeaban el suelo con grandes bastones, la Dirección era acústica, no era más que una referencia sonora del tempo, del pulso que debían seguir las obras* (Vera, 2002)” métodos que poco a poco y a través de los diferentes medios de formación y socialización<sup>1</sup> han resignificado el rol del director convirtiéndolo dentro del contexto regional en gestor cultural, líder social y músico, el cual a pesar de portar la batuta frente al grupo se distancia del estudio técnico y teórico individual relegándolo en su mayoría, a la práctica diaria o esporádica dentro de los montajes de repertorio con la banda.

Proponer desde lo teórico, técnico, práctico y artístico una nueva metodología de dirección es una cuestión irresponsable desde todo punto de vista, entendiendo que ya existe un importante número de publicaciones de grandes directores en todo el mundo que demuestran con resultados la calidad de cada postulado. La intención de este trabajo es el de unificar y potenciar a directores del departamento de Boyacá a conformar un espacio de aprendizaje fundamentado en las bases teóricas y

---

<sup>1</sup> Talleres, diplomados, programas de música formales e informales, encuentros y concursos de bandas.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

técnicas elementales que cualquier director debe conocer antes de ponerse de pie frente a un grupo.

En este trabajo se hace una sugerencia académica de un espacio de formación para directores nivel básico en Boyacá, condensado en una secuencia de estudio técnico y teórico a partir de la socialización de métodos cercanos al movimiento bandístico nacional y departamental, dialogando con autores y directores colombianos e Internacionales sobre una construcción de un modelo sólido de director partiendo desde estos principios. El modelo experimentado en el currículo académico de la Maestría en dirección sinfónica de la Universidad de Colombia, sirvió de faro para visualizar la estructura de este documento que más allá de pretensioso es una herramienta más para el director en Boyacá.

## **Objetivo General**

Crear un espacio de formación en directores de bandas de Boyacá basado en un programa curricular fundamentado en la técnica y la teoría como estrategias en la construcción de un sistema de bandas de música en el departamento.

## **Objetivos Específicos**

1. Fortalecer los elementos técnicos en el gesto del director a través del estudio focalizado y localizado de los movimientos.
2. Establecer lineamientos para el análisis y estudio de el Score o partitura del director como herramienta en la claridad del discurso musical.
3. Desarrollar un método de organización cronológico del tiempo y los contenidos del ensayo general de Banda, llamado la técnica de ensayo.

## CAPITULO 1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

La figura del Director Musical se fue haciendo imprescindible a medida que las composiciones musicales se fueron volviendo cada vez más elaboradas y complejas, necesitando de la figura de un líder que desindividualizase las numerosas subjetividades que constituían la orquesta con el fin de crear una única individualidad: la suya.

Ese sujeto que se hace último responsable de la interpretación de una sinfonía, un concierto, o un poema sinfónico, requiere de una formación muy amplia en numerosos campos para poder afrontar con garantías de éxito su labor. Así, requiere una profunda formación en historia de la música y estética, también en armonía y contrapunto, organología de los instrumentos, acústica, repertorio, análisis musical, psicología de grupos, y, por supuesto, técnica de la Dirección Musical. Si bien se da por obvio que cualquier instrumentista, sea cual sea su instrumento, necesita de una formación técnica que le permita poseer el más alto nivel de destreza posible, no es tan habitual encontrar la misma lógica aplicada a la técnica de Dirección. Así como el violinista debe aprender una técnica para poder tocar su instrumento (el violín), también debe hacerlo el director musical para aprender a tocar su instrumento (la agrupación a la que dirige). *En épocas recientes, se entendía que un instrumentista de un buen nivel sería también un director de un buen nivel. Así, las tarimas de orquestas, bandas y coros se han visto invadidas por instrumentistas reconvertidos en directores sin formación específica en Dirección Musical.* La opción para formarse como directores no era fácil, y pasaba en la mayor parte de los casos por tomar clases particulares con algún maestro experimentado (al modo dieciochesco de relación maestro-alumno)<sup>2</sup>.

Aunque es aventurado concretarlo por falta obvia de documentación, parece seguro que el nacimiento de la Dirección Musical debe ser paralelo al nacimiento de la música. En el primer (y remoto) momento en el que dos seres humanos se unieron para cantar juntos una invocación a los dioses, un lamento fúnebre, o cualquier otro canto primitivo, uno de ellos debió tomar la iniciativa y marcar la entrada. En el momento en que dos o más personas se juntaron para cantar o percutir instrumentos, ya existió el germen de la Dirección Musical, pues alguno de ellos debió tomar el liderazgo que permitiese empezar, terminar, cortar en un determinado momento, tocar más fuerte, más débil, o acogerse a un ritmo determinado u otro. Algunas pinturas rupestres, como las del Abrigo del Voro, en Quesa (Valencia), que datan del Neolítico Antiguo y suponen uno de los principales ejemplos del Arte Macroesquemático, muestran lo que parece ser un grupo de personas en una especie de coro, danzando, en lo que parece algún tipo de ritual (¿cantando?). En un extremo, un personaje sujeta un bastón o palo con la mano (¿dirigiendo?). (Vera, 2002)

---

<sup>2</sup> Postulados José Rafael Pascual Vilaplana, escuela de dirección de Banda. Asodibandas.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

Si tomamos los textos bíblicos como fuente, encontramos que la primera orquesta documentada de la Historia fue la del rey Saúl, en el 1025 a.C., con veinticuatro instrumentistas de viento y cuerda. David tocaba el arpa en esta orquesta. La iconografía en vasijas y cerámicas griegas del período clásico, así como los documentos iconográficos que de la tradición cristiana de los primeros siglos de nuestra era nos han llegado, hacen constante referencia a un líder entre el grupo de intérpretes músicos, líder cuya responsabilidad consistía en unificar la interpretación. Ya en los orígenes del teatro griego, que surgió de la evolución de ceremonias a los dioses en donde los jóvenes iban danzando y cantando, el Corifeo era un joven elegido que se situaba en un punto estratégico, junto al altar, para dirigir al grupo. En la interpretación de las tragedias y comedias a partir del siglo V a.C., el espacio circular en el que se efectuaba la mayor parte de la representación se llamaba orquesta, y el Corifeo seguía ocupando un importante lugar en este espacio para dirigir a los coreutas o cantantes. Más tarde, en la liturgia paleocristiana, el principal sacerdote, con movimientos quirománticos, se encargaba de conducir el canto de la comunidad de fieles, constituyéndose un sistema responsorial de cantos que alternaba el solista –sacerdote- con el coro –fieles-. No existieron en toda la Edad Media grupos instrumentales, sino que el canto gregoriano supuso el arte musical más practicado hasta el advenimiento de la polifonía en el siglo XII. De hecho, es el canto gregoriano la excepción que confirma la regla: no se puede dirigir. El gregoriano no tiene compás, no tiene un ritmo establecido, sino que son los neumas y semiótica gregorianos los que marcan la duración, dirección y cadencia del cantus firmus<sup>3</sup>.

El canto gregoriano no tiene, pues, necesidad de dirección. Fue gracias al nacimiento de la polifonía con la Schola cantorum en los siglos XII y XIII cuando se sumaron instrumentos que doblaban las voces de los cantantes, creando grupos de ministriles y capillas musicales en el seno de las Catedrales. Así, se convierte en un precedente del Director de Orquesta el Maestro de Capilla, cuya labor no fue sólo la de dirigir a los músicos, sino también componer, administrar, organizar y responsabilizarse de aquellos grupos de músicos. Los grandes Maestros de Capilla llegaron hasta el siglo XVIII, y algunos de los más prestigiosos en la Historia fueron, por ejemplo, Josquin Des Pres en el siglo XVI, Andrea y Giovanni Gabrieli en San Marcos de Venecia también en el XVI, o el propio Johann Sebastián Bach, que lo fue de la capilla cortesana del príncipe Leopoldo de Anhalt en el siglo XVIII.

---

<sup>3</sup> Postulados José Rafael Pascual Vilaplana, escuela de dirección de Banda. Asodibandas.

## 1.1 LOS ORÍGENES DE LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA

En el siglo XVII, Descartes describía en su *Compendium Musicae* la eficacia de la música sobre el espíritu humano y Claudio Monteverdi había puesto el germen de la ópera mientras polemizaba con Artusi sobre cuestiones armónicas. Fue precisamente Monteverdi quien gestó el precedente de la futura orquesta sinfónica en su *Orfeo* (1607), indicando en la partitura que el grupo ejecutante debía estar formado por 36 maestros músicos: violines, violas, cellos, un contrabajo, dos claves, dos órganos de concierto, una o dos arpas, tiorbas, cornetas, trompetas y sacabuches. Monteverdi enterraba así el recitar cantando, e iniciaba el interés por la música instrumental, que se iría desarrollando en sonatas y sinfonías en los años venideros<sup>4</sup>.

Las casas reales de Europa contrataban a compositores para que escribiesen piezas con las que amenizar sus fiestas y momentos de esparcimiento. Se habla, quizá más por lo anecdótico que por el hecho en sí, de que el compositor de la corte de Luis XIV, Jean Baptista Lully (1632-1687), es el primer director musical conocido. Parece que Lully dirigía sus composiciones con la orquesta de cuerda real, llamada *Les vingtquatre violons du Roy*, golpeando el suelo con un bastón de considerables dimensiones, de manera que, al escuchar el golpe, los músicos seguían el pulso de la música. En una de sus interpretaciones, Lully se golpeó en un pie, con tan mala fortuna que la gangrena terminó con su vida poco tiempo después.

Los ministriles eran los grupos de músicos pertenecientes a las Catedrales, con sueldo y contrato.

La polémica en torno a dejar de lado el recitar cantando ocupó a muchos tratadistas, compositores y teóricos del siglo XVII, como a Giustiniani, o a Giovanni Battista Dovi, quien en su *Tratado sulla musica scenica* rechazó el recitar cantando acusándolo de ser aburrido y pesado. En contra, ganaba peso la música que provocaba los sentimientos (la Teoría de los Afectos), reflejada en la música instrumental.

Los primeros directores de orquesta no se colocaban al frente de aquellos reducidos grupos de músicos, sino que, desde dentro del conjunto, percutían rollos de pergaminos o partituras, batían palmas, o golpeaban el suelo con grandes bastones. La Dirección era acústica, no era más que una referencia sonora del tempo, del pulso que debían seguir las obras.

Fue ya en pleno Barroco cuando los compositores, sentados al clave o al órgano, dirigían a los grupos instrumentales, marcando entradas y ordenando el tempo, mientras ejecutaban la parte del bajo continuo. Con ello, el compositor se aseguraba una representación fiel a lo que él quería reflejar en la partitura. El siglo XVIII fue el siglo de la consolidación de la orquesta sinfónica. Johann Stamitz y Joseph Haydn, a mediados de siglo, establecieron en la ciudad alemana de

---

<sup>4</sup> Postulados José Rafael Pascual Vilaplana, escuela de dirección de Banda. Asodibandas.



Manheim una orquesta con flautas, oboes, fagotes, trompas, trompetas, timbales y cuerda. Haydn y Stamitz hicieron dejar atrás así la orquesta barroca. Wolfgang Amadeus Mozart introduciría el clarinete en dicha plantilla, que quedaría consolidada. En el siglo XVIII, con esta definitiva consolidación de la orquesta clásica y el desarrollo de formas musicales cada vez más extensas y complejas, como la sinfonía, se vuelve cada vez más necesaria la figura de un líder, que solía ser el primer violín de la orquesta. Éste, en los conciertos instrumentales y con su arco, marcaba entradas, cortes, y dirigía los cambios de tempo. En ópera solía haber dos directores: desde el teclado se dirigía a los cantantes y se les acompañaba en los recitativos, y el primer violín dirigía a la orquesta en las secciones instrumentales (Vera, 2002).

## **1.2 EL SIGLO XIX: DIRECTORES-COMPOSITORES**

Fue en el siglo XIX cuando las dimensiones de las orquestas sinfónicas y de las composiciones crecieron de tal manera que se convirtió en totalmente imprescindible que una persona asumiese la responsabilidad de conducir cada interpretación. Ludwig Van Beethoven introdujo por primera vez los trombones en su Quinta Sinfonía, y, a pesar de su sordera y que las crónicas de la época cuentan que era un pésimo director, insistía en dirigir muchos de los estrenos de sus sinfonías. Cuando estrenó la Séptima, se adelantó una docena de compases a la orquesta, y no fue hasta un fuerte tutti orquestal que se dio cuenta de ello, corrigiendo y causando la carcajada general. Quizá Beethoven no fue el mejor Director de Orquesta, pero fue quien hizo en sus composiciones que la labor del director se convirtiese en imprescindible: por primera vez el silencio era parte de la música, la duración e intensidad de un calderón requerían de alguien que lo unificase, y la expresividad de sus composiciones necesitaban de una mirada que solicitase una determinada intención musical<sup>5</sup>.

Fueron muchos los compositores del XIX que se colocaron delante de la orquesta para dirigir sus obras: Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Franz Liszt, Louis Spohr o Johannes Brahms. Además, dos compositores-directores entendieron la Dirección de Orquesta como una ciencia que debía estudiarse, y fueron los primeros en teorizar sobre la cuestión: Richard Wagner y Hector Berlioz escribieron sendos manuales sobre “El arte de la Dirección Orquestal”. Fue en esta época cuando, heredando la tradición anterior de dirigir con el arco del violín, algunos compositores tomaron la batuta para facilitar la visión de todos los músicos de la orquesta. Hans Von Bülow es considerado como el primer divo de la batuta, como el primer director profesional que no fue compositor. Bülow admiraba fielmente a Wagner y éste le confió el estreno de algunas de sus óperas, como “Los maestros cantores de Nüremberg”.

---

<sup>5</sup> Es importante aclarar que esta información es recopilada de postulados con autoría del Maestro José Rafael Pascual Vilaplana, durante los diferentes talleres y master clase de dirección en Colombia.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

Los años finales del XIX fueron época de libertades interpretativas para los maestros: no respetaban las indicaciones de los compositores, y esgrimían argumentos interpretativos para hacer suyas las obras del repertorio sinfónico. Se cuenta que el propio Brahms asistió a uno de los ensayos del genial Arthur Nikisch (1855-1922) con una de sus obras. Al escucharla, dijo: "¿Realmente he escrito yo eso?". Gustav Mahler, quien además de un soberbio trabajo como compositor desarrolló una extensa carrera como Director de Orquesta, llegaba a rehacer fragmentos de las partituras, o cambiaba detalles de la orquestación de sinfonías de Beethoven, argumentando que las obras del maestro de Bonn necesitaban ciertos cambios.

Por supuesto, existieron excepciones a estos maestros que se tomaban ciertas libertades y licencias para retocar las obras de los compositores. Arturo Toscanini o Richard Strauss rompieron el subjetivismo anterior y pusieron límites a aquellos excesos, que creían irrespetuosos con la memoria y obra de los grandes maestros. Así, se convirtieron en fieles transmisores del repertorio sinfónico, y encaraban sus interpretaciones con cierta frialdad.

Como ejemplo de la fría literalidad con que se enfrentaba a la partitura, Toscanini comentó de la sinfonía Heroica de Beethoven: "Hay quien dice que esto es Napoleón, otros dicen que Hitler, y otros Mussolini. Para mí sencillamente es Allegro con brío".

### **1.3 EL SIGLO XX: LOS GRANDES MAESTROS**

Sin duda, las dos grandes guerras del siglo XX, y en particular la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), condicionaron sobremanera la vida cultural europea. La Gran Guerra supuso la aniquilación o exilio forzado de muchos músicos de ascendencia judía; la desaparición o reorganización de las mejores orquestas alemanas, francesas, austriacas o rusas; el posicionamiento político de directores que habían abrazado el nazismo en un principio (como el gran Fürtwangler o Karajan); y el traslado a EEUU de las mejores batutas europeas, que buscaban mejores posibilidades artísticas y sueldos<sup>6</sup>.

El siglo XX fue el siglo en el que los grandes maestros desarrollaron sus brillantes carreras, y sería casi imposible cerrar una lista. Karl Böhm, Wilhem Fürtwangler, Heribert Von Karajan, George Solti, Bruno Walter, Leonard Bernstein, George Szell, Eric Kleiber, Eugeny Mravinsky, Willem engelberg o Sergiu Celibidache, se encuentran entre los ya fallecidos, entre esa primera generación de maestros del siglo XX. Cada uno aportó su visión interpretativa, su carisma, sus excentricidades, pero siempre su colaboración a engrandecer la figura del maestro. El suculento mercado abierto al ponerse de moda la grabación de discos de música clásica abrió el debate entre los que buscaban la pureza de la interpretación en vivo, en busca de una experiencia vital trascendente, como el rumano Celibidache; y los que

---

<sup>6</sup> Postulados José Rafael Pascual Vilaplana, escuela de dirección de Banda. Asodibandas.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

optaron por lucrarse gracias a sus millonarios contratos en exclusiva con grandes compañías discográficas, como Karajan y la Deutsche Grammophon (Vera, 2002).

De cualquier manera, lejos de pasar inadvertida, la figura del director de orquesta se consolidó como casi la figura principal de las más importantes orquestas del mundo, y el público ya no compraba entradas para asistir a un concierto de la Concertgebouw, sino de Mengelberg; o de la Boston Symphony, sino de Koussevitzky. Algunos de estos maestros desarrollaban una actividad como pedagogos de la Dirección, en cursos o masterclasses, permitiendo la entrada a sus ensayos, o en conferencias.

Una segunda generación de maestros del siglo XX incluye a aquellos que tienen actualmente entre 55 y 75 años, y son las actuales estrellas del panorama internacional, los que se reparten los conciertos de las mejores orquestas del mundo. Simon Rattle, Neeme Jarvi, Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Semyon Bychkov, Claudio Abbado, Maris Janssons, Christian Thielemann, Yuri Temirkanov, Ricardo Muti, Lorin Maazel, Valery Gergiev... son sólo algunos nombres de los grandes maestros internacionales. Gracias al enorme poder que ejercen con su imagen, muchos de estos maestros contribuyen, además de a la difusión y grabación de música clásica, a intentar paliar los efectos de la pobreza en el tercer mundo, a defender la paz mundial y el hermanamiento entre los pueblos, y a la defensa de los derechos humanos utilizando la cultura como arma.<sup>7</sup>

#### **1.4. ANTECEDENTES DE LA DIRECCIÓN EN BOYACÁ**

En la cronología de la dirección de Banda en el departamento de Boyacá, aparecen 2 momentos que de manera transversal y guardando las proporciones de tiempo y espacio con la historia citada en el apartado anterior, se configura partiendo de la figura del músico mayor<sup>8</sup>, como el principio de este ejercicio, bajo la influencia directa de las bandas militares que en tiempos de la colonia llegaron al departamento y se instalaron como parte de la cultura local.

Como parte de la memoria territorial y el reconocimiento de quienes han abierto un camino en las bandas de música y la dirección musical en Boyacá, se han recogido algunos datos de músicos, líderes culturales, compositores y directores Boyacenses, los cuales han construido desde sus saberes artesanales, técnicos y académicos un sistema de apropiación cultural y artístico que se fundamenta como una de las expresiones más importantes de transformación social del departamento y del País. La razón principal de este espacio dentro del documento es fundamentalmente, que cada estudiante sea consciente de su historia y se reconozca dentro de ella.

---

<sup>7</sup> Postulados José Rafael Pascual Vilaplana, escuela de dirección de Banda. Asodibandas.

<sup>8</sup> Instrumentista generalmente melódico, quien lideraba el proceso de montaje de repertorio y cumplía con otras funciones propias de liderazgo y gestión.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

A partir de 1950 se reconocen nombres que fueron importantes para el movimiento bandísticos del departamento, aquí aparecen nombres como:

- ✓ **Luis Becerra Arias**, Flautista Paipano integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional, director de la Banda Sinfónica Nacional y de la Sinfónica de Vientos de Boyacá.
- ✓ **Luis Martín Mancipe Briceño**, de Soata Boyacá radicado en Duitama, compositor, arreglista, destacado músico que fue un referente en los grupos de cuerda y viento en Boyacá.
- ✓ **Marco Antonio Gómez Torres**, Paipano egresado del conservatorio de la universidad nacional de Colombia, cantante y director de banda, fundador de la banda de la Escuela Militar de Cadetes José María Córdoba, pionero en la conformación de una generación importante de músicos académicos en el municipio.
- ✓ **Coime Martínez**, oriundo de municipio de corrales, intérprete del fliscorno barítono y director de la Banda Departamental.
- ✓ **Nepomuceno Puentes Ariza**, director de la Banda Departamental, clarinetista y director de la banda del batallón Bolívar de Tunja.
- ✓ **Francisco Cristancho Camargo**, director de la banda departamental, compositor, trombonista en la sinfónica Nueva Colombia en Estados Unidos.
- ✓ **Francisco Cristancho Hernández, Egresado** de la Universidad Nacional de Colombia, director de la Sinfónica de Vientos de Boyacá, y director de la Banda Filarmónica de Bogotá.
- ✓ **Ramón Idelfonso Ramírez**, fundador desde los años 70 de la Escuela de Música de Ramiriquí, formador de generaciones de directores e instrumentistas.
- ✓ **Carlos Julio Aranguren**, director de la banda ganadora de ganadores de Duitama, en la década de los 70 una de las más reconocidas agrupaciones Bandísticas del departamento.<sup>9</sup>
- ✓ **Fabio Raúl Mesa**: Licenciado Música, química y Biología, egresado de la Escuela Superior de Música de Tunja y Universidad pedagógica Nacional estudió con el Maestro Jorge Zorro, Especialista en Etnomusicología, Director Coral, director de la Orquesta Sinfónica de Vientos de Boyacá.
- ✓ **Luis Eduardo Vargas Díaz**, Oriundo de Pachavita Boyacá, director con formación en Colombia y Rusia como director de orquesta, docente universitario de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, Universidad de Antioquia y Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, director de instituciones sinfónicas reconocidas como la Banda Sinfónica de Cundinamarca y La Banda Sinfónica del Valle del Cauca entre otras.
- ✓ **Libardo Arturo Saavedra Najar**, Músico con énfasis en dirección de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia, docente del departamento de Música de la misma Universidad.

---

<sup>9</sup> Datos proporcionados por Juan Francisco Mancipe Núñez, trompetista y director de la Banda Sinfónica de Duitama, Germán Moreno Sánchez, Compositor y arreglista Boyacense.

## 2.TÉCNICA DE DIRECCIÓN

La técnica en el movimiento es uno de los factores más importantes en el camino de la dirección, teniendo en cuenta que problemas comunes en los dibujos de compás, entradas, cambios de tempo, resolución de fraseos, cambios progresivos de la agógica y estilismos en el gesto,<sup>10</sup> se evidencian en la cotidianidad de las Bandas Infantiles y Juveniles en gran parte del territorio regional explorado, precisamente por el grado de valor que cada director-formador<sup>11</sup> le da a estos aspectos o al desconocimiento de la importancia de los mismos. El material de estudio en el aula de dirección está propuesto para un contexto de niveles elementales, directores de bandas infantiles y juveniles y estudiantes de pregrado en música.

### 2.1 Técnica de dirección focalizada:

Encontrar dentro de la técnica quinesésica de la dirección de banda derroteros contundentes en una escuela fundamentada en el movimiento bandísticos nacional municipal, puede convertirse en un sofisma, entendiendo que esta práctica en los procesos de música municipales especialmente, ha sido una concha de retazos, de acuerdo a diferentes circunstancias de orden social, político, académico o cultural que han influido en el modelo actual de director de banda en Colombia. Remontando la visión a ejercicios de impacto en Colombia y en este caso en el departamento de Boyacá, los más relevantes son los que han venido a través de formadores extranjeros o nacionales convergidos en estas mismas teorías, instituyendo autores que ya son parte consciente e inconsciente de la gran mayoría, es así que citar a directores de orquesta como **Hans Swarovsky o Sergiu Celibidache** forma parte de una relación en común lo cual puede llegar a facilitar la metodología en la enseñanza, convencidos que esta escuela ha formado directores de gran importancia como Herbert Von Karajan, Claudio Abbado, Albert Rosen, Bruno Weil, Giuseppe Sinopoli, Zubin Mehta, Jesús López Cobos, Luis Antonio García Navarro.” *La elección de esta escuela de dirección, como la de la escuela de dirección de Celibidache, no es arbitraria, casual ni subjetiva, sino que se basa en el convencimiento de que ambos sistemas proponen una ontología y técnica musicales que entienden la Música (en perspectiva) como un “arte sustantivo”; es decir, entienden que la música no es un dominio público de otras instituciones o ideas adventicias, sino que se estudia y desarrolla desde su propia sustancialidad”<sup>12</sup>.*

<sup>10</sup> El estudio de la Partitura, José Rafael Pascual Vilaplana, Taller de dirección.

<sup>11</sup> Definición encontrada en el manual de escuelas de música del Plan Nacional de música para la convivencia.

<sup>12</sup> La técnica de Hans Swarovsky, Vicente Chuliá, <https://www.youtube.com/watch?v=ZLidtJaRKp0>.

### 2.1.1 Hans Swarovsky:

Hans Swarovsky (Budapest 1899-Salzburg 1975), junto a sus estudios de historia del arte y psicología (con S. Freud) en la Universidad de Viena, se educó como pianista con F. Busoni, Rosenthal y Steuermann. Su educación teórica la recibió de Schönberg y Webern, y su técnica de dirección, de Weingartner y Schelk. Su formación fue consolidada prácticamente por el trabajo docente junto a Richard Strauss y Clemens Krauss.

Sus actuaciones como director de orquesta le llevaron a Stuttgart y Hamburgo, desde donde fue llamado a la Ópera Estatal de Berlín como sucesor de Fritz Busch en 1933. Desde 1937 fue director titular de la Ópera de Zürich y más tarde dramaturgo jefe de los Festivales de Salzburgo.

En el prólogo a su libro *Dirección de orquesta, defensa de la obra*, que está tomado para la edición española de uno de los numerosos bocetos que quedaron inconclusos, da a entender que el primer impulso para escribir esa obra sobre interpretación partió de Richard Strauss. Las notas que se redactaron entonces quedaron destruidas poco después por los efectos de la guerra, y después de ella, el autor las volvió a escribir sólo en parte y en forma de guías. Pero, junto a estos documentos, en el transcurso de los años se han ido acumulando manuscritos sobre las más diversas cuestiones, cuya no publicación hubiese sido una gran pérdida<sup>13</sup>.

### 2.1.2 Bases Teóricas

La tradición que representa Hans Swarovsky se conoce como Escuela de Viena, aunque su alcance trasciende las fronteras de Viena y de Alemania. A España llega por Miguel Ángel Gómez Martínez. Las figuras de compás de Swarovsky se consideran una continuación de la técnica de Weingartner, y se construyen teniendo como referencia una línea imaginaria que funciona como barra de apoyo en la ejecución gestual y que es una referencia óptica para los músicos ejecutantes respecto del resto de movimientos del director. A excepción del compás de 5 pulsos, cuyo tercer pulso se sitúa en una altura más baja, todos los ictus de los demás compases los muestra Swarovsky sobre una misma línea horizontal.

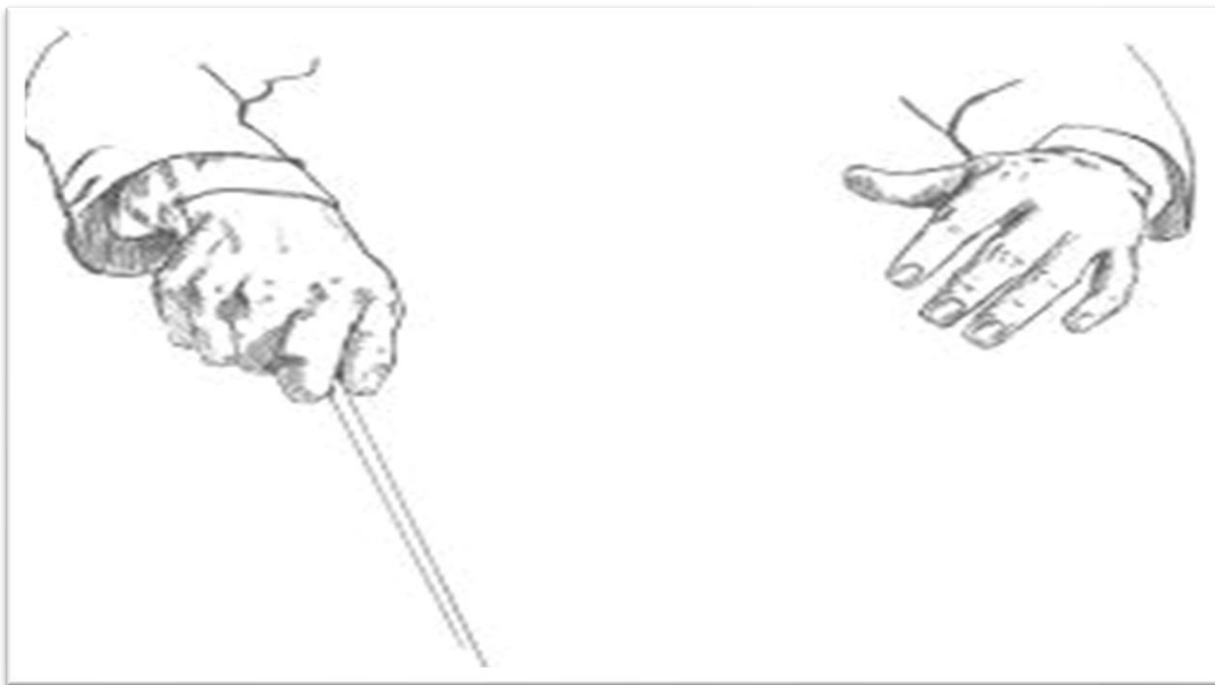
El espacio en el cual se desarrolla el gesto es en torno a la referencia óptica, es decir, en el espacio superior y también en el espacio inferior a ella. Esto implica que el trayecto de un ictus a otro puede ser por encima o por debajo de dicha línea, dependiendo del caso. (ROJAS, 2017)

- ✓ Todos los movimientos están dentro de un marco referencial.
  - ✓ Todos los movimientos llegan al mismo punto.
  - ✓ El foco o punto de rebote está siempre sobre una línea horizontal.
- (Swarovsky, 1889)

<sup>13</sup> <sup>13</sup> La técnica de Hans Swarovsky, Vicente Chuliá, <https://www.youtube.com/watch?v=ZLidJaRKp0>.



## 2.2. Ejercicios preliminares



*Análisis del Gesto. Carlos Alfonso Montoya Guarín*

Como parte del proceso, los ejercicios de aprestamiento corporal son parte esencial en idea de la técnica del movimiento, en tanto que la práctica de estos de manera constante, consolida el gesto del director generando claridad en las indicaciones frente a la banda. A continuación, se muestran algunos ejercicios de preparación convenientes en esta etapa de aprendizaje:

- ✓ Para relajar la mano derecha y el pulgar debido al uso de batuta: Doble el pulgar de su mano derecha por toda la palma de su mano hasta llegar a la parte baja del dedo meñique. También se puede realizar con la mano izquierda.<sup>14</sup>
- ✓ Ubique el brazo en una mesa totalmente plana (o en el brazo de su escritorio), con la palma de la mano totalmente estirada, sin mover el brazo, levante la mano lo más que pueda y luego vuelva a la posición inicial, después de unas cuantas repeticiones incremente la velocidad y mantenga la altura máxima lograda, vaya cada vez más rápido. ¿En su intento por ganar velocidad nota que se crea tensión sobre el antebrazo y el hombro? relaje, a medida que aumenta la velocidad reduzca la altura; pronto

<sup>14</sup> Textos de apoyo Seminario de Dirección de Banda, Paipa 2018 con el Maestro Rubén Darío Gómez, Magister en Dirección Universidad de Nebraska – Lincoln (E.U.).

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

encontrará que la palma está cada vez más cerca de la mesa, practique también con los dedos un poco curvos y golpeando en la mesa. Repítalo con la otra mano.

- ✓ Descuelgue su mano sobre el borde de una mesa, una vez descolgada y relajada, levante la mano a la altura del brazo, de repente relaje los músculos permitiendo que la mano se vuelva a descolgar, repita muchas veces procurando hacerlo cada vez más despacio, intente velocidades muy lentas, casi imperceptibles. ¿Tiene dificultades para lograr suavidad en el tempo lento? No se preocupe, el control vendrá a medida que el control mejora.

## **2.2.1 Tensión vs Relajación**

Ejercicios para explorar, identificar y controlar la tensión.

- ✓ Póngase de Pie con sus brazos descolgados relajadamente a ambos lados (palmas mirando hacia atrás) – con sus pies firmemente plantados, gire su cuerpo derecha-izquierda-derecha-etc., los brazos se balancean libremente y están tan relajados que un brazo puede tocar la parte trasera del cuerpo, detenga el movimiento de los brazos y permita que sus brazos se sigan moviendo, no interfiera en el movimiento de los brazos y continúe hasta que los brazos se detengan totalmente; al principio los brazos se detendrán rápidamente, pero con el tiempo verá que se demoran cada vez más y más (ahí estarán relajados y estaremos progresando en nuestra búsqueda de relajación).
- ✓ Pegue sus brazos firmemente a su cuerpo, incluya las muñecas y las manos, muy rígido con las palmas hacia atrás, mueva las palmas adelante-atrás lo más violentamente posible, los brazos siguen rígidos, esto producirá un cansancio muy pronto; deténgase cuando empiece a doler.
- ✓ Explore tensiones diferentes partes del cuerpo; ejemplo: solo el brazo derecho, solo la pierna izquierda, solo la cabeza, el cuello, etc. A medida que tensiona una parte intente relajarla, aún más que antes de tensionarla.<sup>15</sup>

## **2.2.2 Ejercicios de Independencia**

- ✓ En una línea horizontal las manos cruzadas a la altura del diafragma, las manos apuntan hacia adentro, muévalas hacia fuera en línea recta, pare luego gira las palmas hacia el frente, con las palmas mirando hacia delante retorne las manos a su posición inicial, vuelva las manos hacia el diafragma y continúe y repita muchas veces y en tempos lentos (Negra=60-72),

---

<sup>15</sup> Textos de apoyo Seminario de Dirección de Banda, Paipa 2018 con el Maestro Rubén Darío Gómez, Magister en Dirección Universidad de Nebraska – Lincoln (E.U.). Los ejercicios de Elizabeth Green.



*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

- ✓ Brazos totalmente descolgados y relajados, las palmas mirando hacia atrás, levante los brazos hasta la altura de las cejas y mantenga las manos descolgadas, pare en el final y gira las palmas (ahora miran hacia delante), baje los brazos con las palmas mirando al frente y llévelas a la posición inicial, repita el proceso muchas veces (tempo lento).
- ✓ Los dos brazos se mueven en direcciones opuestas usando los movimientos del ejercicio #2, si el ejercicio #2 no está en buena condición será muy difícil pasar al ej. #3.
- ✓ Combinación entre el ejemplo # 1 y #2, mientras la una mano realiza el movimiento vertical, la otra o hace horizontal, después se deben cambiar los roles.
- ✓ Marque un esquema de 4/4 con su mano derecha, en el cuarto tiempo, levante el brazo izquierdo muy arriba y empuñe la mano (no tensión), después de varias repeticiones haga el puño en el 3er tiempo, luego en el 2 y el 1. Luego 1,2,3,4.  
Repita el ejercicio descansando la mano izquierda en el diafragma.
- ✓ Marque un esquema de 2/4 con la mano derecha, con la mano izquierda indique un crescendo de 4 compases con la palma indicando hacia arriba, luego marque un disminuyendo de cuatro compases con la palma indicando hacia abajo, (Precaución; ésta NO es la única forma de indicar crescendos y decrescendos, es solo un ejercicio para desarrollo de la independencia de manos)
  - b. Marque un esquema de 4/4 y permita que la mano izquierda dibuje la frase con movimientos izquierda-derecha, (dicha frase puede ser de 1, 2, o 4 compases)
  - c. Use la mano izquierda para indicar frases que crecen y decrecen en intensidad.
  - d. Use la mano izquierda para dar diferentes entradas (cambie tiempos, intensiones e intensidades).<sup>16</sup>
- ✓ Realice el ejercicio #1, una mano se mueve hacia afuera, muy rápido en staccato y la otra se mueve a velocidad normal, luego las dos manos regresan normalmente. ¡¡¡¡Tenga paciencia!!!! Este es uno de los ejercicios de independencia más exigentes, luego cambie los roles; la mano que está en staccato va despacio y viceversa.
- ✓ Aplique la técnica similar al ejercicio #7, brazo izquierdo en staccato, brazo derecho en legato, ambos brazos en la misma dirección, cuando haya

---

<sup>16</sup> Textos de apoyo Seminario de Dirección de Banda, Paipa 2018 con el Maestro Rubén Darío Gómez, Magister en Dirección Universidad de Nebraska – Lincoln (E.U.). Los ejercicios de Elizabeth Green.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

logrado buen desempeño, intenten hacerlo en sentido opuesto, luego cambie los roles de las manos.

- ✓ Con el brazo que está totalmente pegado al cuerpo, realice todos los ejercicios de movimiento vertical (ej. #2) utilizando solamente el antebrazo.
- ✓ Con el brazo y antebrazo totalmente inmovilizados, realice los mismos ejercicios verticales (ej. #2) únicamente moviendo las muñecas, las manos están empuñadas.
- ✓ Ajuste el metrónomo en un tempo cómodo (entre 70 y 90) y tome la batuta, marque un esquema bien balanceado de 4/4 (2º y 3er pulsos están equidistantes hacia la izquierda y derecha), comience con un esquema de unos 3 centímetros de ancho, repita varias veces, luego agrande el esquema a unos 6 centímetros, luego 9, 12, 15, 19, 21, etc. NOTA: Piense que el esquema aumenta más de forma horizontal que de manera vertical, revierta la secuencia (21, 18, 15, etc), practique a diferentes tempos, luego practique cambios más drásticos (por ejemplo; de 3 centímetros a 18, etc). (Green Elizabeth, 2004)<sup>17</sup>

## 2.3 Dibujos de Compás

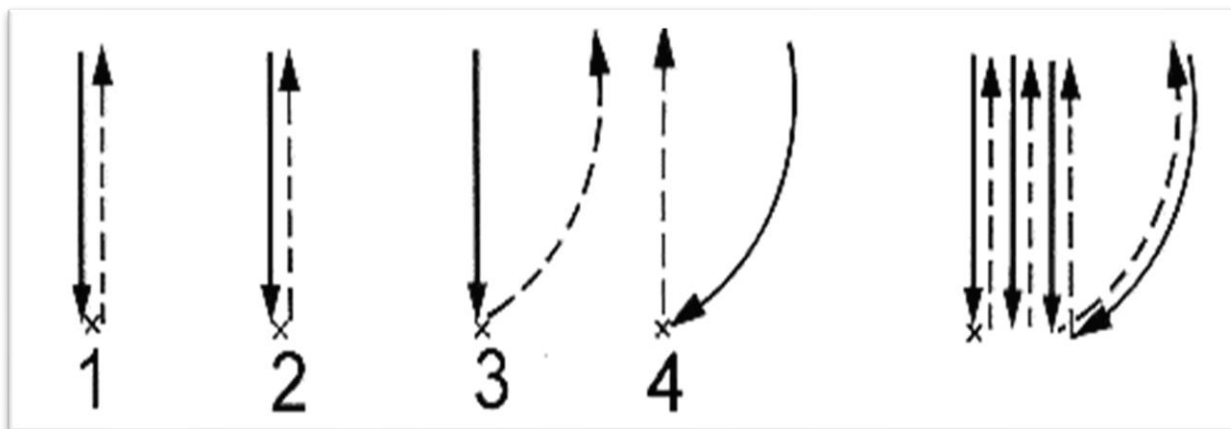
Basados en los esquemas que han sido referentes en el medio bandísticos en Boyacá y Colombia en las 2 últimas décadas, se tendrán presentes los dibujos de compás más cercanos e interiorizados por cada estudiante en su práctica como director y en su rol como instrumentista. *“El término “figura de compás” es una traducción del autor para la expresión beat pattern, de uso común en la bibliografía especializada. Dicha expresión refiere al gesto abstracto, plasmado en un dibujo, que estructura la marcación de los pulsos del compás en el espacio donde el director desarrolla su actividad gestual -denominado “campo eufónico” o field of beating-, a lo largo del tiempo en que sucede la música. La figura de compás es el contorno del gesto del director entendido como objeto y aplicado a una información muy concreta, la del compás. Las figuras son modelos que muestran la configuración del gesto en un compás: representan cierta clase de comportamiento directorial, y su uso didáctico consiste en seguirlos imitando el recorrido. Son resultado de una práctica común, pero se vuelven a enlazar con la realidad al tomarse como ejemplo (ROJAS, 2017)”*. De esta manera encontramos como primer modelo de esquema el focalizado como se evidencia en la técnica de Hans Swarovsky conocida como la Escuela de Viena, aunque su alcance trasciende las fronteras de Viena y Alemania. En España llega por Miguel Ángel Gómez Martínez quien influye en esta Escuela

---

<sup>17</sup> Textos de apoyo Seminario de Dirección de Banda, Paipa 2018 Rubén Darío Gómez Prada, Magister en Dirección Universidad de Nebraska – Lincoln (E.U.). Los ejercicios de Elizabeth Green.

de dirección que posteriormente se ha hecho visible en el movimiento de Bandas de Colombia, a través de los diferentes formadores venidos de este país.

### 2.3.1 Esquema de cuatro tiempos

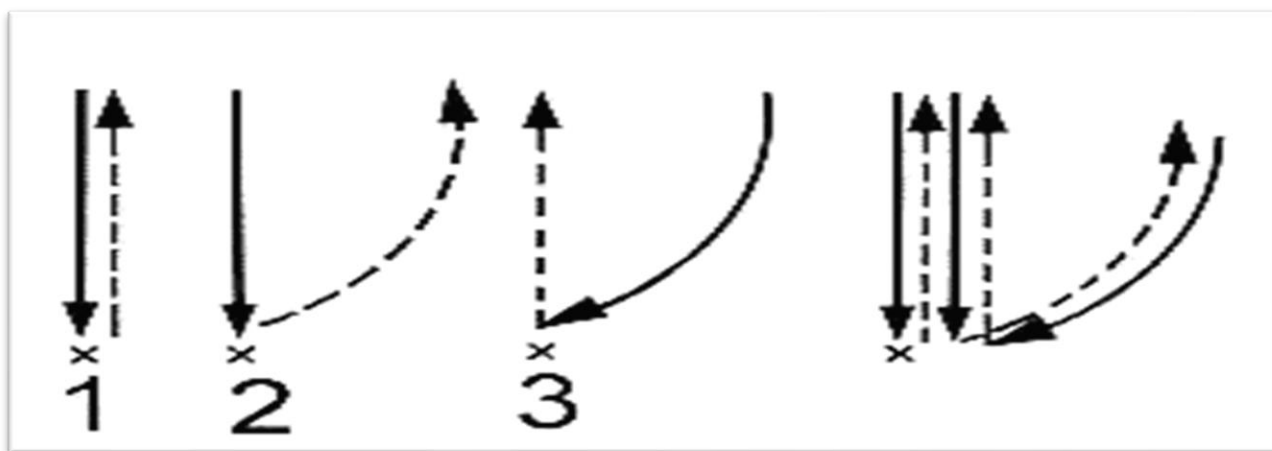


Técnica de Dirección Hans Swarovsky.

1 y 2 y 3 y 4 y 1 y 2 y 3 y 4 y 1 y 2 y 3 y 4 y...

- ✓ Todos los movimientos están dentro de un marco referencial.
- ✓ Todos los movimientos llegan a un mismo Punto.
- ✓ El foco o punto de rebote está siempre sobre una línea horizontal imaginaria.
- ✓ Todos los pulsos rebotan.

### 2.3.2 El Compás de Tres Tiempos



*Técnica de Dirección Hans Swarovsky*

1 y 2 y 3 y 1 y 2 y 3 y 1 y 2 y 3 y 1 y 2 y 3 y...

- ✓ Todos los movimientos están dentro de un marco referencial.
- ✓ Todos los movimientos llegan a un mismo Punto.
- ✓ El foco o punto de rebote está siempre sobre una línea horizontal imaginaria.
- ✓ Todos los pulsos rebotan.

### 2.3.3 El Compás de dos tiempos



*Técnica de Dirección Hans Swarovsky*

1 y 2 y 1 y 2 y 1 y 2 y 1 y 2 y 1 y 2 y 1 y 2 y 1...

- ✓ Todos los movimientos están dentro de un marco referencial.
- ✓ Todos los movimientos llegan a un mismo Punto.
- ✓ El foco o punto de rebote está siempre sobre una línea horizontal imaginaria.
- ✓ Todos los pulsos rebotan.

## 2.4. Técnica de dirección Localizada:

El centro eufónico es, básicamente, el espacio creado por las manos del director cuando este los levanta del reposo absoluto (brazos extendidos y relajados a ambos lados de las caderas) hasta la posición inicial donde los brazos se extienden delante del cuerpo y se preparan para dirigir. (Roca, 2017), *“Lo que escucha, se concentra a transformarlo en un rectángulo, cerca de la magnitud de los brazos. Es el centro de la vida emocional del hombre. Es el centro en el cual hablamos. Es el centro eufónico. Todos tenemos un centro eufónico. Sin mi centro eufónico, no puedo hacer música”*<sup>18</sup>.

La continuidad del movimiento es la premisa fundamental de esta técnica de dirección. El brazo, tomado como una unidad (y definida la batuta como la extensión del brazo del director) no se para en ningún momento mientras la música sigue en curso. El único momento en el que se detiene es si la música para (calderón-fermata) o si la música se extingue (fin de la obra)<sup>19</sup>.

### 2.4.1 Sergiu Celibidache

Rumania 28 de junio de 1912

París 14 de agosto de 1996.

Sergiu Celibidache es uno de los nombres más importantes de la dirección de orquesta de siglo XX en Europa. Una disciplina en sus primeros estadios de desarrollo a la que añadió una base filosófica, con influencias orientales-budistas y la sistematización de una de las técnicas de dirección mas extendidas en el mundo, gracias sobre todo a su incansable labor de enseñanza.

Pertenece a la época dorada de la dirección de orquesta, que incluye nombres como Wilhem Furtwängler, Herbert Von Karajan, Eric y Carlos Kleiber, Otto Klemperer, etc. Todos nombres ilustres de la dirección de orquesta de la primera mitad del siglo XX. Ninguno, excepto Sergiu Celibidache, ha dejado un marco teórico práctico basado en su práctica de la dirección a lo largo de su carrera musical.

### 2.4.2 Bases Teóricas:

Una característica idiosincrática de esta, y que lo diferencia de otras es que todos los puntos esenciales se mueven a la misma altura (le definida por la línea de inflexiones). Esto se definió como “punto de referencia óptica” que es básicamente una vuelta al mismo punto del que se parte cumpliendo el objetivo de ser una referencia para los músicos que les permitan prever donde y cuando se mueve el siguiente punto. Si privamos a los músicos de esta información, pueden no saber que tempo o en que parte del compás están.

<sup>18</sup> Sergiu Celibidache.

<sup>19</sup> Enrique García Asencio. Director Español.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

*Las formas geométricas nos permiten representar los compases de diferentes maneras en el espacio, cruz, triangulo y Línea vertical. (Celibidache, 1912).*

- ✓ En esta técnica todos los puntos esenciales de las figuras básicas se encuentran en la misma línea horizontal, pero en diferente foco.
- ✓ Las relaciones son las diferentes maneras que tenemos de representar el camino de un punto esencial a otro, dependiendo del contenido musical de cada pulso.
- ✓ Entre dos puntos esenciales, la curva se eleva desde la línea imaginaria hasta un cénit, para volver a caer a la línea en el siguiente punto. Con esto en cuenta, existen 5 tipos de relaciones, que se definen según la proporción de tiempo que exista entre la subida al cénit y la bajada<sup>20</sup>.

Existen 5 tipos de relaciones, que se definen según la proporción de tiempo que exista entre la subida al cénit y la bajada:

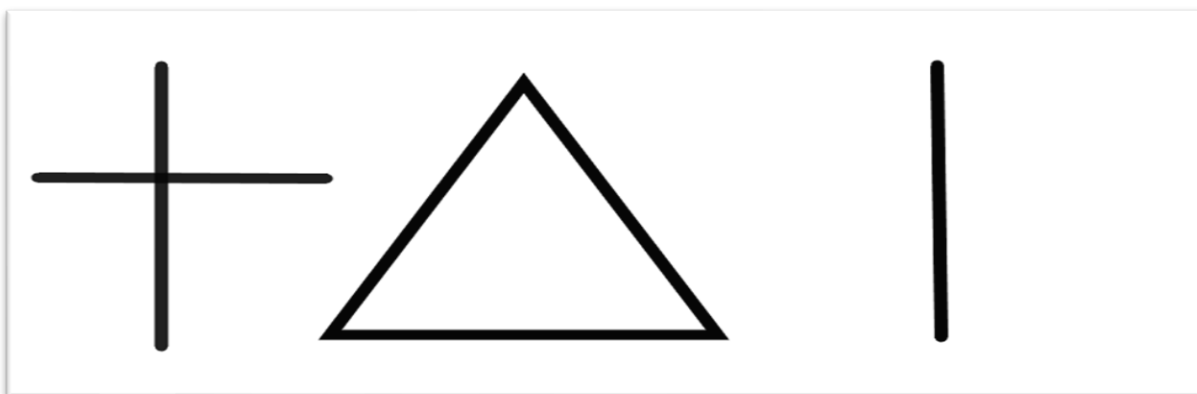
- ✓ Relación de 1 a 1. (Escrito 1/1). En ella el camino de subida dura exactamente lo mismo que el de bajada, se usa en pasajes legato de subdivisión binaria.
- ✓ Relación 2 a 1 (2/1). En esta relación, el camino de subida dura el doble que el de bajada: la curva está ahora repartida en 3 (2+1), se usa en pasajes legato de subdivisión ternaria. El contenido rítmico que estamos dirigiendo es de tres (figuras rítmicas). El brazo del director tarda dos (2/3) en subir al cénit y uno (1/3) en bajar.
- ✓ Relación 3 a 1 (3/1). En esta relación, la curva se reparte en cuatro: 3 para el camino de subida y 1 para el de bajada. La diferencia de tiempo entre los dos caminos da lugar a un cambio brusco en el gesto. Se usa en pasajes staccatos de subdivisión binaria.
- ✓ Relación de 4 a 1 (4/1). Más contrastada que la anterior, la curva se divide en cinco (4+1). Se usa en pasajes staccatos con contenidos rítmico de cinquillos.
- ✓ Relación 5 a 1 (5/1). El contenido rítmico es de seis, cinco unidades de motor en subir y una en bajar<sup>21</sup>.

No existen más relaciones, porque las relaciones mayores de 5/1, no se entenderían y, además, humanamente, no se pueden realizar.

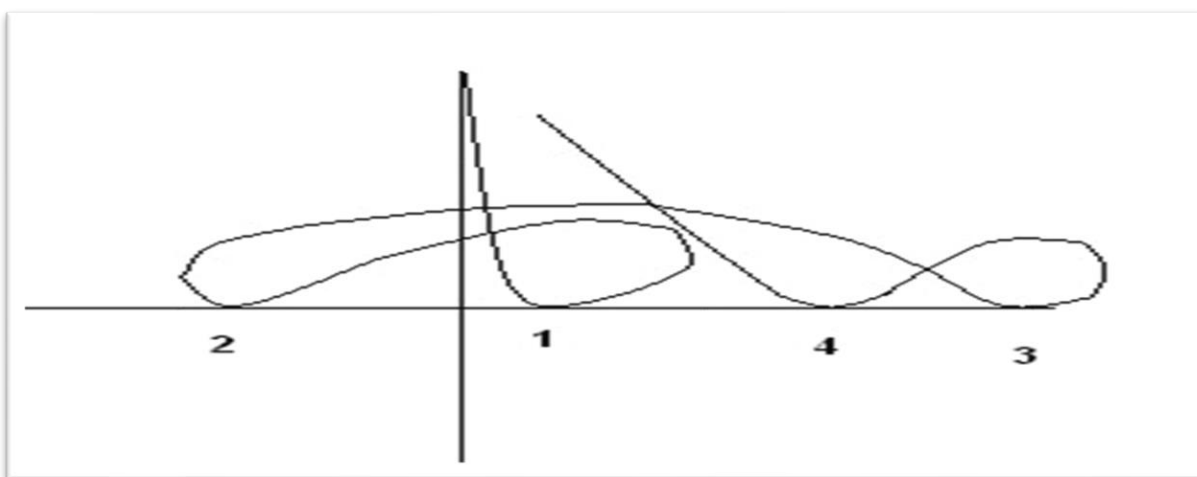
<sup>20</sup> Fenomenología de la música Sergiu Celibidache. Juan Antonio Gallastegui Roca.

<sup>21</sup> Bases de la Técnica de dirección Localizada Sergiu Celibidache.

### 2.4.3. Dibujos de compás técnica Sergiu Celibidache



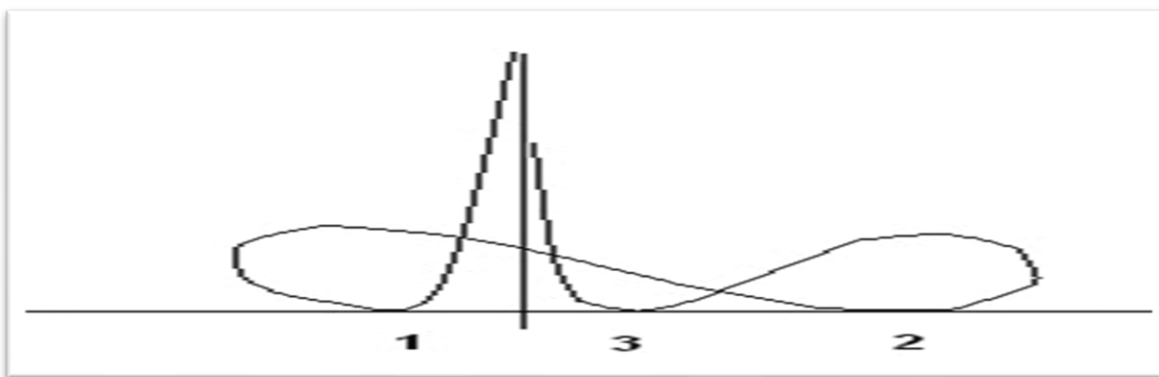
Estas figuras representan los compases de la música y la distribución de los pulsos fuertes y débiles de los mismos. Así la cruz es un compás de cuatro pulsos, el triángulo es un compás de tres pulsos y la línea vertical es un compás de un pulso. Estas son las figuras básicas a través de las cuales y, en combinación de ellas, podemos expresar cualquier compás de la música (incluidos los de amalgama). También podemos subdividir los mismos para compases como 12/8 (es una cruz con tres subdivisiones en cada parte).



*Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache*

La "línea de Inflexiones" es una línea imaginaria y horizontal que el director se establece con su posición inicial.

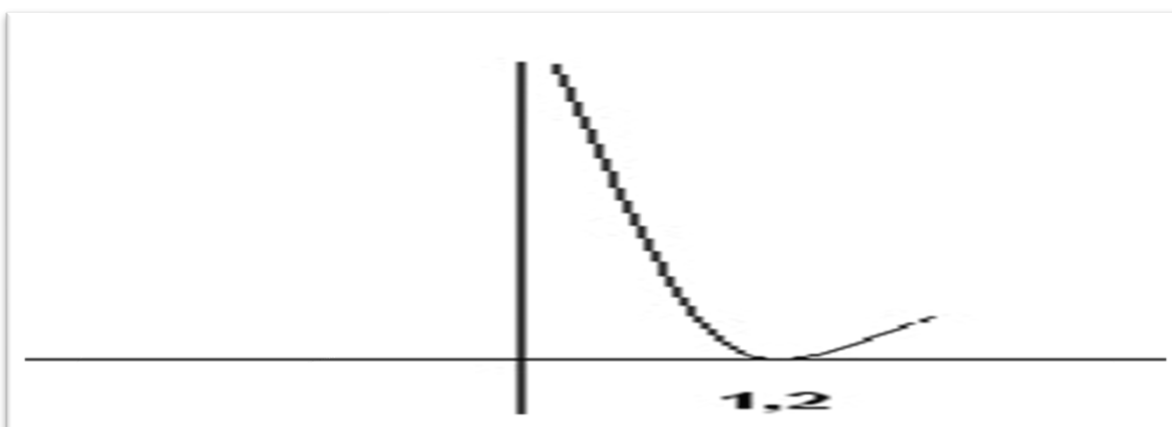
*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*



*Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache*

Sobre esta línea de inflexiones el director batirá los “puntos esenciales” definido como aquellos puntos en donde la figura toca la línea de inflexiones y que coincide, musicalmente, con el batir del PULSO musical.

Una vez definida la premisa de la continuidad del movimiento, sabemos ahora cómo va a “viajar” el brazo en este movimiento y vemos que entre los puntos esenciales existe la misma distancia, pero están ordenados de tal manera que al tener que recorrerlos en el sentido de 1 a 2, 2 a 3 y de 3 a 4, el brazo tiene que recorrer distintas distancias en el mismo tiempo<sup>22</sup>.



*Fenomenología de la música de Sergiu Celibidache*

La forma de la figura básica está definida “por naturaleza”, aunque la fisiología del compás ha variado con el tiempo, en la actualidad tenemos:

- ✓ **La cruz:** 1, fuerte, en dirección a la fuerza de la gravedad; 2, débil, introvertido; 3, fuerte, pero más débil que el 1, extrovertido; 4 débil, pero más débil que el dos, en dirección contraria a la fuerza de la gravedad.
- ✓ **Triángulo:** 1, fuerte; 2 débil; 3 débil, pero más débil que el 2.
- ✓ **La línea Vertical:** 1, fuerte, 2, débil<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Fenomenología de la música Sergiu Celibidache. Juan Antonio Gallastegui Roca.

<sup>23</sup> Bases de la Técnica de dirección Localizada Sergiu Celibidache.



### 3. ESTUDIO DE LA PARTITURA

*“El proceso de estudio de la partitura es comparable con el de un mecánico, quien toma el carro completamente armado, lo desarma totalmente y es capaz de volverlo a su estado inicial tal como el constructor [compositor] lo ha hecho<sup>24</sup>.” Carolyn Barber (University of Nebraska-Lincoln).* El estudio de la partitura por parte del director es fundamental en el proceso de montaje del repertorio, entendiendo que, a mayor claridad en el discurso plasmado, mejor interpretación, “Estudiar la partitura es como cocinar; toma más tiempo a fuego lento, pero queda mucho mejor.”<sup>25</sup>

Entender las intenciones del compositor, así como todo lo contenido en la partitura y formarnos una idea de la pieza, lo más profunda posible, y almacenarla en nuestro oído interno. Estar al servicio del compositor, no excluye la posibilidad de usar nuestra musicalidad y ponerla al servicio de una mejor interpretación de la obra.<sup>26</sup> El instrumentista adquiere una serie de hábitos en el estudio de una partitura que comprende desde lo técnico y musical, procesos que deben cumplir ciclos rigurosos en el camino por lograr una buena versión del repertorio en estudio; fenómeno paralelo al de un director, quien adquiere como instrumento principal el grupo de instrumentistas, el cual también debe adquirir habilidades propias de su responsabilidad, partiendo desde el respeto a la idea plasmada por el compositor en la partitura y la manera como transmite este mismo mensaje desde el gesto y el discurso.

Como uno de los elementos esenciales en la construcción de un modelo de director de banda en Boyacá, es necesario desarrollar el proceso desde lo elemental, como una medida de institución en la idealización real del significado profundo de la dirección musical. En este documento se socializan de manera transparente y específica cada uno de los aspectos que un director debe conocer antes de ponerse frente al grupo de niños, jóvenes, adultos o profesionales.

#### 3.1 Idea Musical, concepción mental del director “*Guide to Score Study*”

En la guía de estudio de la partitura “*Guide to Score Study*” de Frank Battisti y Robert Garofalo, se hace referencia a la importancia de cada uno de los aspectos que un director debe tener en cuenta en el abordaje de una obra musical, partiendo desde principios básicos en la lectura detallada de portada, editoriales, contextos, biografías, etc., las cuales le permitirán al director tener una idea sólida y detallada del repertorio seleccionado (Battisti, 1990). En la Guía de estudio de la Partitura

<sup>24</sup> Carolyn Barber. University of Nebraska- Lincoln.

<sup>25</sup> Carolyn Barber. University of Nebraska- Lincoln.

<sup>26</sup> Textos de apoyo Seminario de Dirección de Banda, Paipa 2018 Rubén Darío Gómez Prada, Magister en Dirección Universidad de Nebraska – Lincoln (E.U.).

“*Guide to Score Study*<sup>27</sup>” se plantean 4 pasos: Orientación, Lectura, Análisis, Interpretación.

### 3.1.1. Orientación en el Score:

Adquirir una visión general (Macro) sobre la pieza incluye 3 Fases:

- ✓ Exploración de la Portada y las Páginas Introdutorias: Lea y analice la información contenida en la portada y en las páginas introductorias del score, entre en contexto de la obra (título - significado – compositor, incluye consulta biográfica – fecha de composición - autor, libretista, traductor, editor, arreglista, transcriptor, idioma, dedicatoria/comisión, información adicional), lea las notas del programa (si las hay) – averigüe otras obras del mismo compositor<sup>28</sup>.
- ✓ Explorar la Primera Página del Score: Analice la primera página de la partitura y conteste las siguientes preguntas: ¿el score es transpuesto o es en Do? ¿Cuál es la instrumentación y como está distribuida en la partitura? (¿algo inusual en la distribución del score?)
- ✓ Hojear la partitura: Pase cuidadosamente cada una de las páginas y encuentre información como: tempos, compases (incluidos cambios de compás), tonalidad (es) – identifique y defina términos musicales, signos o símbolos que no le sean familiares o estén en otro idioma – numere todos los compases en la parte baja del score - resuelva aspectos inusuales en la notación – observe la complejidad general de la pieza y determine el **Tempo de Lectura** (tempo lento y cómodo en el que podrá leer la pieza sin problemas).

### 3.1.2. Lectura del Score

Adquirir en su mente una imagen sonora general de la obra y desarrollar una intuición musical que permita descubrir los diferentes elementos y el potencial expresivo de la pieza.

Según esta guía de estudio de Battisti y Garofalo, existen una serie de condiciones para la lectura apropiada del score:

- ✓ Establezca el PULSO DE LECTURA, es decir un pulso lento y cómodo que le permita leer la música y escuchar internamente de principio a final
- ✓ No pare, no analice y evite fijarse en detalles. (Y NO DIRIJA)

<sup>27</sup> Guía escrita por Frank Battisti y Robert Garofalo, Socializada por el director y Compositor Colombiano Rubén Darío Gómez Prada durante el congreso de directores de Banda en Paipa Boyacá en 2018.

<sup>28</sup> “Guide to score Study”. Frank Battisti y Robert Garofalo

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

- ✓ Use su intuición e imaginación al máximo nivel; en otras palabras, deje que su expresión, su subjetividad, su creatividad y musicalidad sean las que descubran el contenido.
- ✓ No intente memorizar la música ni fuerce el proceso; trate de absorber lo que venga de manera natural.
- ✓ No use el piano y mucho menos escuche grabaciones. Use su oído interno y exíjase a escuchar en su mente.
- ✓ Relea el score varias veces al día, y cuantas veces sea necesario para que al proceso de lectura se convierta en algo natural.
- ✓ Eventualmente apártese del score y trate de oír o recordar lo que está quedando almacenado en su mente<sup>29</sup>.

### 3.1.3. Análisis del Score

Adquirir un conocimiento detallado de todos los componentes de la composición. Se trata de hacerle “Zoom” a la obra y suele ser la fase más larga del proceso, dependiendo de la dificultad de la obra puede incluso tomar varios meses. Esta fase nos debería llevar a poder oír la música en nuestra mente cada que abramos el score en cualquier página. Incluye las siguientes fases:

- ✓ Analice cada componente: **Melodía** (cante TODAS las líneas), armonía (comprenda centros tonales, progresiones armónicas, cadencias, tensiones, resoluciones) **Forma** (estructura general, estructuras macro y micro, puntos climáticos de cada sección así como de la pintura general) **Ritmo** (incluido cambios de métrica y tempos, esté en capacidad de “descifrar” todas las frases rítmicas especialmente las más difíciles), orquestación y textura, dinámicas, articulaciones, elementos de estilo, diferentes términos expresivos.
- ✓ Establezca relaciones entre los diferentes elementos:
  - Melodía + línea de bajo
  - Melodía 1, 2 y 3ra Voz.
  - Melodía + Contrapunto.
  - Todo el Bloque armónico.
  - Otras relaciones Posibles.
- ✓ Este paso no exige la mejor interpretación, ni el voicing perfecto, ni el tempo final, simplemente los diferentes elementos constitutivos de la pieza están quedando grabados en su mente. Utilice los medios que estén a su alcance; su voz, su oído interno, el piano, su instrumento principal, (recuerde: nunca la grabación) – Tome nota en el score acerca de lo que vaya descubriendo y que es VITAL para el futuro (los stickers suelen ser muy prácticos) – hacer la

---

<sup>29</sup> Guía escrita por Frank Battisti y Robert Garofalo, Socializada por el director y Compositor Colombiano Rubén Darío Gómez Prada durante el congreso de directores de Banda en Paipa Boyacá en 2018.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

reducción armónica en el score suele ser útil (identifique tensiones, disonancias, resoluciones) – utilice el medio de marcación del score con el que más se identifique (colores, encerrar melodías importantes o disonancias particulares, etc.)<sup>30</sup>.

### **3.1.4. Interpretación del Score**

Adquirir una representación personal sobre la interpretación de la pieza y tomar decisiones DOCUMENTADAS acerca de la intención del compositor.

- ✓ Aplique todo el conocimiento adquirido durante los pasos previos y tome DECISIONES DOCUMENTADAS en cuanto a interpretación; cual es el sonido, la articulación, el fraseo y el balance que deseo del ensamble. Nuestras decisiones estarán influenciadas principalmente por nuestra investigación y el estudio de la partitura. (Imagine al compositor a su lado “aprobandando” sus decisiones).
- ✓ Resuelva preguntas de interpretación relacionadas con aspectos subjetivos de la música: tempos, fraseo, direccionalidad de las líneas, texturas, timbres, balance, otros aspectos de estilo.
- ✓ Perfeccione el sonido de la obra a medida que la va escuchando en su mente y tome decisiones respecto a color, articulación, estilo, etc.
- ✓ Este es un buen momento para practicar la técnica de dirección de la pieza, con base en el tipo de sonido que el estudio de la partitura me ha dejado. 1) que tipo de sonido deseo 2) que tipo de gesto me ayuda a recrear ese sonido (Nunca al revés).
- ✓ Poco a poco vuelva a la idea de leer la partitura de principio a final (Macro – micro – macro).
- ✓ En este paso puede ser útil escuchar grabaciones de OTRAS piezas escritas por el mismo compositor; esto ayudará al director a entender la pieza en contexto. También puede ayudarlo a oír piezas de otros compositores del mismo periodo.
- ✓ Interiorizar la pieza al máximo puede ser deseable (oiga la pieza en su mente, diríjala, báilela, vívala, siéntala propia). Propóngase dirigir la pieza “fuera del score”. En este punto, las grabaciones pueden servir como punto de referencia, comparación o confirmación de la versión ya adquirida dentro del estudio personal (Use muchas versiones, en lo posible; hoy es muy fácil) Tenga en cuenta que la memorización del score no es un objetivo, si esto ocurre está bien, pero no es lo que se busca. Lo que sí es importante es tener la habilidad para sentir y recordar el fluir de la pieza del comienzo al final.

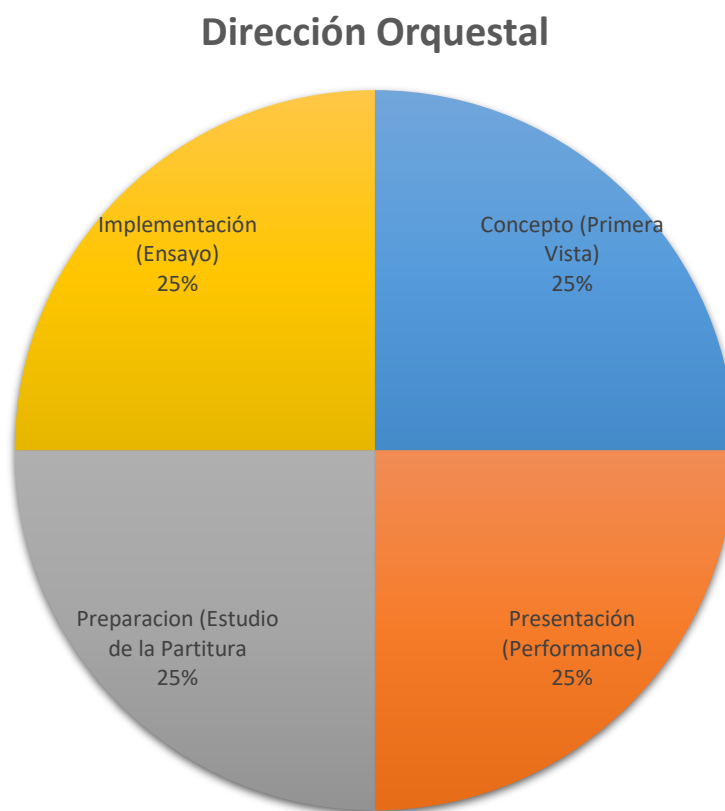
---

<sup>30</sup> Guía escrita por Frank Battisti y Robert Garofalo, Socializada por el director y Compositor Colombiano Rubén Darío Gómez Prada durante el congreso de directores de Banda en Paipa Boyacá en 2018.

### 3.2. Idea Musical (Análisis Macro)

En esta propuesta se condensan de manera puntual los aspectos a tener en cuenta en el estudio de la partitura, este análisis tiene una connotación más precisa y que se puede en alguna medida adaptar a las realidades que en tiempo y espacio se experimentan en gran parte del territorio.

Eugene Corporon, director en la Universidad del Norte de Texas E.U, condensa en un gráfico el balance y proceso del director de orquesta.



- ✓ **Creación:** Actividad Psicológica, realización del Sonido Imaginario.
- ✓ **Concepción:** Actividad mental, construcción de la imagen.
- ✓ **Traslación:** Aplicar la Inteligencia.
- ✓ **Desarrollo:** Informar de la intuición<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Eugene Corporon, traducción José Rafael Pascual Vilaplana.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

El director español José Rafael Vilaplana se refiere al proceso de estudio de la partitura desde otro postulado más general, que también alberga todas las consideraciones que un director debe hacer antes, durante y después de abordar el repertorio con el grupo:

### **3.2.1. Estudio Score José Rafael Pascual Vilaplana.**

- ✓ El compositor: Biografía, época, influencias, catálogo de obras...
- ✓ La obra: Motivo de la obra, motivo del título, año de composición, relación con otras obras del mismo autor y con otras coetáneas.
- ✓ Análisis de la obra: Elementos de la composición: PULSO, MELODÍA, ARMONÍA, TIMBRE (Texturas), FORMA
- ✓ Elementos estructurales: OBRA, MOVIMIENTO, SECCIÓN, SUBSECCIÓN, DOBLE PERÍODO, PERÍODO, FRASE, SUBFRASE, MOTIVO. (Vilaplana, 2015)”

### **3.2.2. Técnica de Dirección:**

- ✓ Problemas Generales de Técnica: Dibujos de Compas, entradas, cambios de tempo.
- ✓ Problemas más Concretos: Resolución de Fraseos, cambios progresivos de Agógica, estilismos en el gesto.
- ✓ Dirección sin Música de todos los problemas estudiados antes de ir al ensayo. (Vilaplana, 2015)

### **3.2.3. Técnica de Ensayo:**

- ✓ Problemas Generales del Ensayo de la obra en cualquier banda.
- ✓ Recursos Didácticos para explicar la obra.
- ✓ Problemas Específicos del ensayo en la banda concreta en donde se va a interpretar.
- ✓ Cronología del ensayo de la obra. (Vilaplana, 2015)

Dentro de los componentes pedagógicos más importantes en la estructuración de un aula de dirección de banda nivel básico, se debe tener lo indispensable del estudio de la partitura de manera minuciosa y responsable, teniendo en cuenta los aspectos citados anteriormente, para así tener una idea profunda de la intención del compositor y lograr una versión respetable desde lo técnico, histórico y artístico musical.

Los espacios de práctica y retroalimentación en el estudio de la dirección en Boyacá son notablemente reducidos y los contenidos vistos desde el componente teórico se quedan limitados a espacios en momentos imaginarios. El aula de dirección es una oportunidad para directores de banda en formación de realizar un ejercicio real

con grupos de niños ubicados en sectores urbanos y rurales del municipio de Paipa, que funcionan perfectamente como instrumento ideal de trabajo.

### 3.3. Análisis de 3 obras para banda Infantil

Como un aporte a el sistema de bandas de Boyacá a través de la formación a directores jóvenes, se establece en este documento una secuencia de implementación de cada contenido, con el fin de presentarle al estudiante que participa en el aula, un escenario interdisciplinar que sirva de base teórica y práctica, en la realidad laboral musical del departamento.

La selección del repertorio para la práctica con la Banda Campesina de Paipa Boyacá se ha llevado a cabo teniendo en cuenta aspectos técnicos y musicales que se adapten al nivel de la banda, que además aporten al aprendizaje musical de cada niño y que les guste y los motive a volver al ensayo, como dice Robert Reynolds “*el repertorio es el currículo*,” en otras palabras es el repertorio quien nos permite estructurar un buen currículo que vaya en pro del fortalecimiento de nuestros estudiantes. Algunos factores importantes a la hora de escoger el repertorio son: La calidad de la música, su aporte al crecimiento del ensamble, el conocimiento que tengamos de nuestro grupo, la variedad en la selección y el público objetivo<sup>32</sup>.

**Apalachian Folk Dance** obra del compositor Robert. W. Smith, **Paipalito**, torbellino escrito para la banda infantil de Paipa por el compositor Boyacense Germán Moreno Sánchez y **Merengue**, Escrito por el compositor Cordobés Victoriano Valencia Rincón, son las 3 obras seleccionadas para la práctica de dirección, con un nivel de ejecución elemental, como aplicación real de los contenidos enunciados durante los capítulos 2 y 3.

#### 3.3.1. Apalachian Folk Dance

##### Idea Musical:

- ✓ Robert W. Smith (1958), es uno de los compositores más populares y prolíficos de América hoy tiene más de 600 publicaciones impresas, sus obras Sinfonía No. 1 La Divina Comedia, Sinfonía No. 2 La Odisea, Sinfonía No. 3 Don Quijote, Inchon y África: Ceremonia, Canción y Ritual más populares.
- ✓ Es una obra animada inspirada en las canciones folclóricas y los bailes de los primeros habitantes americanos.
- ✓ Obra interactiva entre la percusión y la banda como herramienta de enseñanza excepcional para las bandas de Inicio en todas partes.

---

<sup>32</sup> Congreso de Bandas Paipa Boyacá 2018, dictado por el Maestro Rubén Darío Gómez.



- ✓ **Introducción:** Compuesta por 4 Compases de cuatro cuartos (4/4), tonalidad de Mi Bemol Mayor, compás 1: Tutti unísono, forte acentuado en tempo de Negra=120 (Lively - Animado). compás número 2 y 3: Obstinado en el sonido Mi bemol de Xilófono y pandereta, entrada de triángulo con silencio de negra y blanca con punto.

### Introducción

*Appalachian Folk Dance. Robert W. Smith*

- ✓ **Sección A:** Compás Número 4 al 12: Melodía de 16 compases dividida en dos periodos de 8 compases en la tonalidad de Eb Mayor, escala



*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

pentafónica mayor, expuesta por clarinetes y saxofón tenor en unísono con acompañamiento de la sección de percusión (Xilófono, pandereta y triángulo) en los primeros 8 compases, complementada en el segundo periodo Compás 12) en un crescendo de densidad por flautas, saxofón barítono y euphonio (melodía y acompañamiento).

Compas Número 4 a número 8

This image shows a page from a musical score for 'Appalachian Folk Dance' by Robert W. Smith. The page is divided into two systems. The left system contains staves for Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (B. Sax.). The right system contains staves for Bb Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba, Eb Cornet (Eb), Xylophone (Xyl.), Drums (D. S.), Percussion (Perc.), and Accordion (Acc.). The music is written in 4/4 time and features a melody in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the percussion.

*Appalachian Folk Dance. Robert W. Smith.*

Compas Número 12 a número 20

This image shows a page from a musical score for 'Appalachian Folk Dance' by Robert W. Smith. The page is divided into two systems. The left system contains staves for Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (B. Sax.). The right system contains staves for Bb Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba, Eb Cornet (Eb), Xylophone (Xyl.), Drums (D. S.), Percussion (Perc.), and Accordion (Acc.). The music is written in 4/4 time and features a melody in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the percussion.

*Appalachian Folk Dance. Robert W. Smith*

- ✓ **Sección B:** Melodía de 8 compases en la tonalidad de Bb Mayor, expuesta por la sección de clarinetes y saxofones con



*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

en dialogo interactivo con la percusión no temperada y las palmas de la Banda.

Compases de 36 a 43

*Appalachian Folk Dance. Robert W. Smith.*

- ✓ **Coda:** Reexposición Tutti en compás 44, contrapunto de melodía principal con la flauta en el compás 46 en Tutti y Final en diálogo de secciones y Tutti en el compás 54.

Compás 44 a 57

*Appalachian Folk Dance. Robert W. Smith*

**Técnica de Dirección:**

- *Esquema de Cuatro Cuartos Focalizado*. (Swarovsky, 1889)
- Entrenamiento en el movimiento de relación en la anacrusa cuarto tiempo a primero.
- **Entradas de Secciones:** Utilización elemental de la mano izquierda para entradas de solistas y secciones de instrumentos.
- Manejo Básico de la Mano Izquierda Tutti, Entradas y Reguladores.
- **Carácter:** Movimiento de los brazos en algunas indicaciones de expresión de la obra.

**3.3.2. Torbellino Paipalito****Idea Musical:**

- ✓ Germán Moreno Sánchez, Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Estudiante de Bandola y Trombón del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá. Participó en Talleres de Dirección de Banda y Composición. En 2008 viajó a Valencia (España) para adelantar estudios de composición invitado por el Ministerio de Cultura. Director y Arreglista de la “Estudiantina Boyacá”, Trombonista y Arreglista de la Orquesta Sinfónica de Vientos de Boyacá, Arreglista del proyecto “Carranga Sinfónica” y Director Invitado de la Orquesta Sinfónica “Simón Bolívar” del Estado Táchira de Venezuela, entre otras. Profesor de la Escuela Superior de Música de Tunja, Coordinador del Área de Música de la Gobernación de Boyacá. Ha realizado más de 160 producciones Discográficas como Arreglista y Productor Musical. Actualmente continúa ejerciendo como compositor, productor musical y arreglista.
- ✓ Torbellino es un *“remolino de viento o aire que avanza rápidamente y levanta a su paso polvo o materias pesadas, también es la coincidencia de muchos sucesos que parecen girar alrededor de alguien<sup>33</sup>”*. El torbellino es un ritmo tradicional de la región Andina de Colombia que consiste en una secuencia de giros melódicos y armónicos en su estructura.
- ✓ Torbellino nivel 1.0 comisionado por la Banda Sinfónica Infantil de Paipa en el año 2017, en homenaje a los niños campesinos del Municipio.

---

<sup>33</sup> Consulta en diccionario castellano de significado de la palabra Torbellino.



*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

- ✓ En esta obra los componentes de registro, melodía, sonido y afinación, exigen en los instrumentistas mayor grado de capacidad técnica.
- ✓ Pulso Negra 100, estructurada en su forma en la tonalidad de Bb.

## Introducción Parte A

Introducción de 8 compases en tonalidad de Si bemol Mayor, unísono de clarinete bajo, saxofón barítono, Fiscornos barítonos, Bajos. Parte A compás número 9 con dos periodos de 8 compases, primer periodo exposición primer tema en mayor y desarrollo del tema en Sol menor con sólo de trompeta y puntos de repetición Da Capo.

Compás 1 a 24

*Paipalito. Germán Moreno Sánchez*

## Parte B

Comprende 16 compases, dos periodos de 8 compases, exposición de tema a manera de diálogo de la sección de bajos de sección respuesta de trompetas, flautas, acompañamiento de saxofones, crescendo de densidad hasta el compás 12 de la parte, Tutti.

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

Compás 25 a 40

The image shows a musical score for a band, measures 25 to 40. The score is written for various instruments including T. Sax. 2, B. Sax., Hn. 1, Hn. 2, Hn., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Bar. 1, Bar. 2, and Tuba. The music features a melodic motif in the woodwinds and brasses, with dynamic markings like f (forte) and p (piano).

*Paipalito Germán Moreno Sánchez*

**Coda:**

Exposición de motivo melódico maderas a dos voces en Si Bemol Mayor 8 compases, Tutti con el mismo motivo en crescendo de densidad, primera repetición y segunda casilla Tutti V – I.

## Compás 41 a Fin

*Paipalito Germán Moreno Sánchez*

## Técnica de Dirección:

- Esquema de Tres Cuartos Focalizado.
- Relación Anacrusa 3 a 1
- Entradas de Secciones.
- Manejo Básico de la Mano Izquierda Tutti, Entradas y Reguladores.
- Carácter.

### 3.3.3. Merengue

#### Idea Musical:

- ✓ Victoriano Valencia Rincón Compositor y pedagogo musical colombiano centrado en la composición y los arreglos para banda, coro, orquesta sinfónica, orquesta popular y otros formatos, la producción discográfica y el diseño de materiales pedagógicos. Es **Licenciado en Música** de la Universidad Pedagógica Nacional (1995) y **Magister en Composición** de la Universidad EAFIT de Medellín (2012). Ha sido asesor del Ministerio de Cultura de Colombia, de la Red de Escuelas de

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

Música de Medellín y de diversas instituciones nacionales de educación superior.

## Introducción

- ✓ Tonalidad de Si bemol Mayor.
- ✓ Unísono de Cornos, trombones, fiscornos barítonos y tubas.
- ✓ Obstinado de ritmo con el pulso de percusión.
- ✓ Periodo de 8 compases con repetición.

*Merengue. Victoriano Valencia Rincón.*

## Parte A

- ✓ **Parte** compuesta por 16 compases.
- ✓ Motivo melódico expuesto por, maderas y trompetas, patrón de merengue básico en bajo (tuba), y percusión, notas pedales en unísono y terceras en trombones, cornos y fiscornos barítonos.
- ✓ Homófono, melodía más acompañamiento.



## Compás 9 a 26

*Merengue. Victoriano Valencia Rincón*

## Parte B

- ✓ Reexposición del Tema introductorio con sobreposición de terceras en cornos, trombones y diálogo con trompetas y flautas.
- ✓ Obstinato de pulso en la percusión con algunas variaciones en el redoblante.

## Coda

- ✓ Parte de 24 compases.
- ✓ Motivo melódico (Mambo) de maderas en diálogo con metales.
- ✓ Percusión patrón escrito del estilo.
- ✓ Progresión V – I.
- ✓ Final de compás 61 a 75, reexposición de los primeros nueve compases de la obra (Introducción).

## Compás 43 a 58

The image displays three pages of a musical score for a band. The notation is arranged in a three-column format. Each page contains multiple staves for different instruments and voices, including a conductor's part at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The pages are labeled with measure numbers at the bottom: 'MERENGUE - 9', 'MERENGUE - 10', and 'MERENGUE - 11'.

*Merengue Victoriano Valencia Rincón.*

## Técnica de Dirección:

- Esquema de Dos Cuartos Focalizado.
- Relación Anacrusa 2 a 1
- Entradas de Secciones.
- Manejo Básico de la Mano Izquierda Tutti, Entradas y Reguladores.
- Carácter.

Rubén Darío Gómez Prada candidato a doctor en dirección de la universidad de Nebraska – Lincoln Estados Unidos, propone una ficha o formato de análisis de estudio que en un solo cuadro resume todos los aspectos a tener en cuenta y además se puede convertir en una guía para el director como una hoja anexa en el principio o respaldo de cada score.

[illegible]

## 4. TÉCNICA DE ENSAYO Y ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS

*“Uno de los mayores problemas en la enseñanza de la dirección, en la gran mayoría de los casos, será la ausencia de un instrumento para practicar. No es difícil imaginar lo absurdo que sería entregar a un alumno de trompeta su método de Arban, explicándole todas las digitaciones del instrumento, sin haberle entregado una trompeta... Difícilmente formaríamos grandes trompetistas de este modo”.<sup>34</sup>*

Una de las dificultades que encuentra el estudiante de dirección generalmente es la de encontrar un grupo de práctica en donde fortalecer y complementar los conceptos aprendidos en la formación. En Boyacá, como en gran parte del territorio nacional, cada año se convoca a diferentes cursos de capacitación en dirección bajo un modelo metodológico predeterminado, que busca afianzar temas específicos que generalmente son recurrentes en el ámbito mundial (gesto), tomando como base una banda que previamente a montado el repertorio para la práctica técnica de cada participante, desvirtuando la realidad social y musical cotidiana que consta en su mayoría de bandas municipales conformadas por niños y jóvenes que por su génesis comportamental, necesitan un lugar de análisis y de práctica en las metodologías de aprendizaje y desarrollo musical.

Construir una propuesta metodológica que pueda evidenciar el crecimiento del director y de la Banda, con bases teóricas y prácticas sólidas pueden convertirse en un cambio generacional del sistema departamental, porque encontraríamos en un futuro, procesos musicales municipales constituidos bajo una única premisa, superando los estados actuales de competencia y de unilateralidad en la enseñanza musical.

- ✓ Calentamiento Corporal
- ✓ Ejercicios de Respiración
- ✓ Calentamiento Instrumental, relacionado con la obra.
- ✓ Afinación relativa.
- ✓ Paneo General.
- ✓ Identificación de Problemas.
- ✓ Resolución de Problemas, parciales o generales.

### 4.1. Técnica de Ensayo:

Desarrollar los hábitos en niños y jóvenes es una de las tareas dentro de la formación, convencidos que el aprendizaje de una rutina saludable en el estudio mejora el desempeño cognitivo, técnico y físico en las jornadas de estudio individual, clase de instrumento o ensayo.

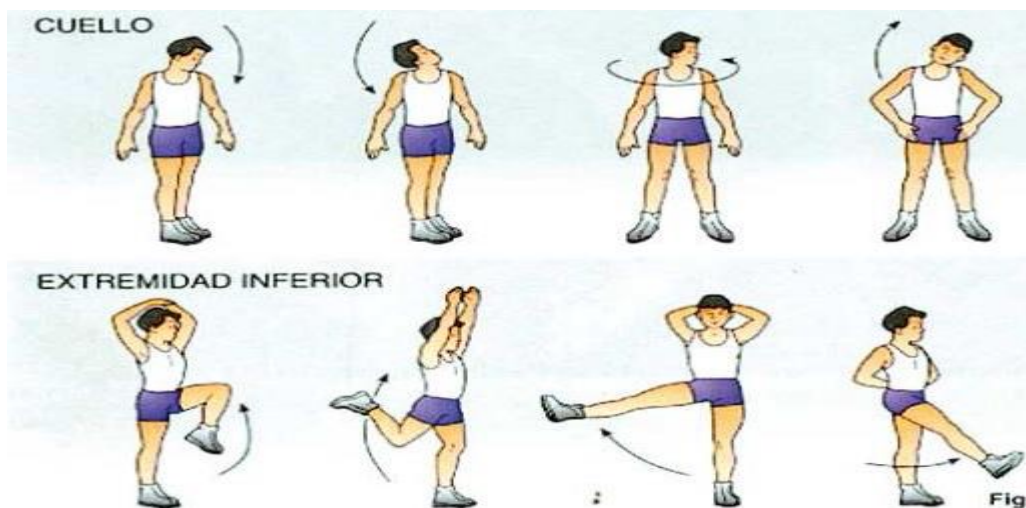
---

<sup>34</sup> Frank de Vuyst, ejercicios técnicos para la dirección.

La secuencia mostrada en este apartado se basa en la experimentación y recopilación de experiencias exitosas.

#### 4.1.1. Calentamiento Corporal:

- ✓ Ejercicio de relajación y distensión muscular, girando la cabeza lentamente inhalando aire por la nariz y exhalando por la boca lentamente, cambiar de dirección el movimiento. (duración del ejercicio 5 minutos).



*Ejercicios de Calentamiento Corporal.*

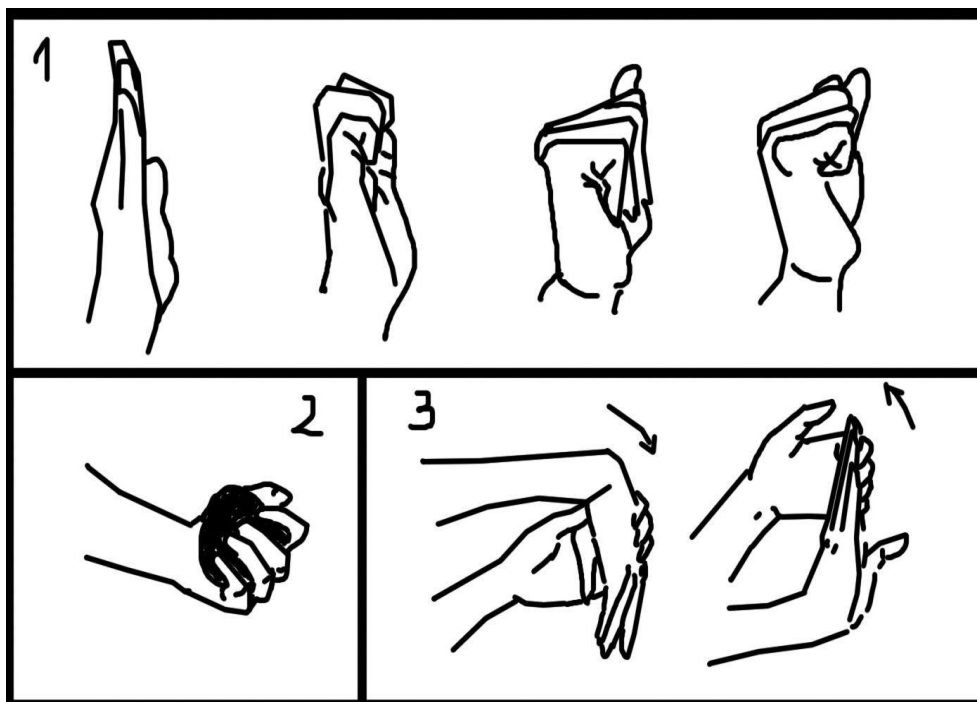
- ✓ Movimiento lento, homogéneo y circular hacia adelante y hacia atrás de los hombros distencionando las extremidades superiores importantes en el movimiento de cualquier instrumentista de viento, percusión o cuerda. (2 minutos).



*Ejercicios de Calentamiento Corporal*

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

- ✓ Estiramiento de manos y dedos, falange por falange en cada dedo, rotación de muñecas sobre el eje, estiramiento de brazo y antebrazo, tomando las manos entrelazando los dedos elongando la extensión hacia adelante, hacia atrás, hacia arriba y hacia abajo (3 minutos).



*Calentamiento Corporal*

- ✓ Sostenidos sobre una de las dos piernas en equilibrio, tomar una de las piernas desde el empeine del pie y estirar los músculos gemelos y muslos, 30 segundos y cambiar a la pierna número 2, 30 segundos más.



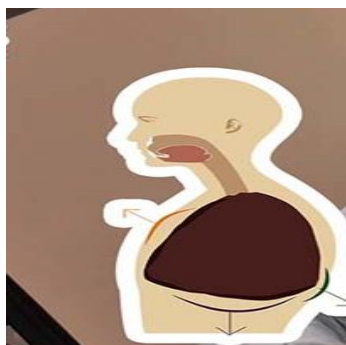
*Ejercicios de Calentamiento Corporal*

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

- ✓ Tomar la punta de los pies con las yemas de los dedos sin doblar las rodillas durante a 15 segundos.

#### 4.1.2. Ejercicios de Respiración:

- ✓ *Vacía todo el aire de tus pulmones, poniendo la boca como para pronunciar la 'U'. Vacía todo el aire y no respires. Sentirás una leve tensión en tu abdomen. Haz fuerza con tus abdominales. No tan fuerte. Ahora muerde tu dedo meñique y relaja el abdomen poco a poco. Verás que el aire comienza a entrar solo. Ahora sigue inspirando mientras sigues relajando el abdomen. Cuando ya no entre más aire, sigue inspirando; te sentirás lleno de aire. Ésta es nuestra segunda sensación de referencia (que se uniría necesariamente a la obtenida en los ejercicios anteriores de la posición del cuerpo): la llamaremos dejar entrar el aire., ahora simplemente deja de inspirar y el aire comenzará a salir, dejar entrar y salir el aire, igual que ahora que estás leyendo<sup>35</sup>. Ahondando en el principio de la relajación propuesto por el trompetista Español Jordi Albert, se sigue una secuencia progresiva en la preparación corporal respiratoria:*
- ✓ Se permite la entrada natural del aire por 4 tiempos de Negra 60, y sale de manera natural por 8 tiempos, cambiando la secuencia de entrada de aire por 3 tiempos y salida de 9 tiempos, luego entra da aire de 3 tiempos y salida de 10 tiempos y se finaliza con entrada de 1 tiempo y salida de 12, buscando la mayor capacidad pulmonar.
- ✓ Ejercicio de interiorización con instrumento, repitiendo las mismas secuencias del ítem anterior con el instrumento de viento principal.



*Respiración Jordi Albert*

<sup>35</sup> Jordi Albert [www.trumpetland.com](http://www.trumpetland.com), respiración.



**4.1.3. Calentamiento Instrumental:** Ejercicios en el compás de 4/4 con los 5 primeros sonidos aprendidos de Bb a F, proponiendo en cada secuencia diferentes figuras y combinaciones rítmicas.

Score

### Ejercicios de Calentamiento Prebanda

Banda Campesina

Banda Campesina  
Christiam Malagón

Flute

Velocidad, Atención

2.

7

3.

Combinaciones

*f*

*mf*

12

*p*

*ff*

- ✓ **Afinación relativa:** En los procesos de iniciación musical, se presentan falencias de tipo técnico (embocadura, articulación, respiración, postura), que influyen en la homogeneidad de la afinación, lo cual obliga a temperar la banda en un promedio relativo de acuerdo a algunos instrumentistas.
- ✓ **Paneo General:** Lectura general de la obra de principio a fin como ejercicio de lectura a primera vista, reconociendo los aspectos a fortalecer (ritmo, registro, afinación, balance, articulación, entre otros), en posteriores ensayos.

#### Identificación y solución de Problemas:

- ✓ Lectura rítmico melódica de la obra identificando duración y combinaciones de las figuras, tonalidad, registro y velocidad.
- ✓ Trabajo de afinación a partir de la función armónica, unísonos entre secciones y temperado relativo.
- ✓ Homogenización de articulaciones, dinámicas y sentido de frase.
- ✓ Revisión Tutti de la obra hasta los números trabajados.
- ✓ Cambio de obra, repetir la secuencia.
- ✓ *Finalizar el ensayo con un repertorio amable de gusto de del instrumentista, empezar con una obra madura, dejar la que presenta*



*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

*mayores problemas para el centro del ensayo y finalizar con una obra amable y alegre*<sup>36</sup>.

## **4.2. Estudios Complementarios**

Conocer sobre los aspectos elementales de la orquestación, escribir para instrumentos transpositores, desarrollar habilidades de disociación, reducción del repertorio al piano y demás, son algunos de los elementos que en este documento se proponen para complementar las aptitudes de cualquier director de Banda.

### **4.2.1. Orquestación**

Con el objetivo de lograr el afianzamiento en la instrumentación de la Banda de música, estos ejercicios de transposición son importantes para el reconocimiento de los sonidos emitidos versus el sonido real, como guía en el momento de ensamblar las secciones, en octavas, quintas, terceras, sextas, unísonos y demás intervalos, acordes, texturas y colores que se producen con la combinación de los sonidos de este formato.















*“La banda es una paleta de colores mucho más rica que cualquier otro formato”.*<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> José Rafael Pascual Vilaplana, sobre técnicas de Ensayo.

<sup>37</sup> Maestro Jhon Stanley. Seminario de Banda Manizales 2008.

## Tesituras de los instrumentos en la banda

	Tesitura escrita	Tesitura real
Piccolo		
Flauta		
Oboe		
Corno inglés		
Fagot		
Contrafagot		
Requinto		
Clarinete		
Clarinete alto		

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

Tesituras de los instrumentos en la banda — 2

**Tesitura escrita**

**Tesitura real**

Clarinete bajo



Clarinete contraalto



Clarinete contrabajo



Saxofón soprano



Saxofón alto



Saxofón tenor



Saxofón barítono



Saxofón bajo



Trompa



*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

Tesituras de los instrumentos en la banda — 3

	Tesitura <b>escrita</b>	Tesitura <b>real</b>
Trompeta		
Trombón		
Bombardino		
Tuba		
Glockenspiel		
Xylófono		
Marimba		
Vibráfono		
Timpani (tesitura escrita = tesitura real)		

*Aula de Dirección Frank de Vuyst.*

Cuando el formato instrumental con el que contamos en cada lugar de trabajo no cuenta con la plantilla exigida por el compositor, es una necesidad imperante del director llevar a cabo el proceso de readaptación de algunas partes, respetando el estilo, buscando un timbre parecido para no desvirtuar el discurso. Este fenómeno es recurrente en instrumento de mucho costo de carácter sinfónico como el Corno Inglés, el clarinete Alto en Eb, el fagot y contrafagot, el clarinete pícolo en Eb, las campanas tubulares, el vibráfono, etc.

“Para hacer un buen Proceso de adaptación es necesario encontrar el alma de la melodía y del instrumento que la va a interpretar”<sup>38</sup>.

## Escucha y Escribe 1

Alfred Reed, El camino Real

- Escucha atentamente a este fragmento un par de veces (puedes hacer apuntes en el papel de piano).
- Instrumenta ahora lo que has escuchado, utilizando la plantilla aquí abajo.



Flute

Oboe

Bassoon

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Double Bass

<sup>38</sup> Maestro Carlo Pirelo, compositor italiano, Seminario para directores e instrumentistas de Banda, Spilimbergo Italia 2013.

### 4.2.2 Calderones

Como otro material en el recurso técnico del director, es importante la práctica de los calderones, cerrarlos y salir de cada uno de estos dependiendo la ubicación, la velocidad y la figura de compás, esta práctica se hace necesaria por la claridad que se debe adquirir en cada indicación dada al grupo.

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 4 y 1

1 y 2 y 3 y 1

1 y 2 y 3 y 1

**Calderones 1/2**

Aula de dirección Frank de Vuyst

En esta sección la práctica de entrada y salida de calderones en los diferentes tiempos en el compás de cuatro cuartos, tiempos débiles, fuertes, con silencio de negra y silencio de corchea.

## Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.

The image displays 13 musical exercises, numbered 15 through 27, arranged in two columns. Each exercise is written on a single staff in 3/4 time. The exercises are designed to practice the 'calderón' (calderón) pattern, which consists of a sequence of notes and rests. The patterns are as follows:

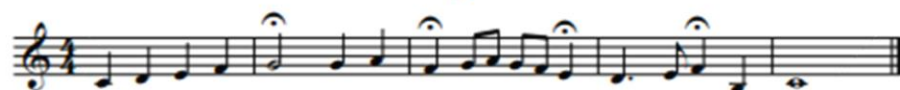
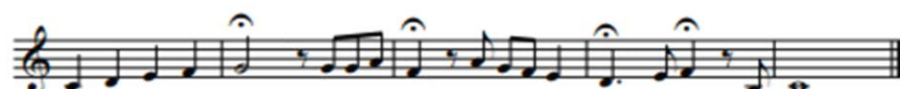
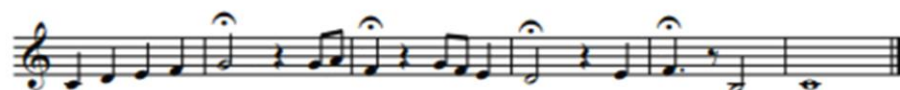
- Exercise 15: 1 y 2 y 3 y 1
- Exercise 16: 1 y 2 y 3 y 1
- Exercise 17: 1 y 2 y 3 y 1
- Exercise 18: 1 y 2 y 3 y 1
- Exercise 19: 1 y 2 y 3 y 1
- Exercise 20: 1 y 2 y 3 y 1
- Exercise 21: 1 y 2 y 3 y 1
- Exercise 22: 1 y 2 y 1
- Exercise 23: 1 y 2 y 1
- Exercise 24: 1 y 2 y 1
- Exercise 25: 1 y 2 y 1
- Exercise 26: 1 y 2 y 1
- Exercise 27: 1 y 2 y 1

The exercises are presented in a clear, organized manner, with each exercise numbered and its corresponding pattern written below the staff. The exercises are designed to be practiced individually or with a band, as a warm-up or concentration exercise.

Aula de Dirección Frank de Vuyst

En esta sección se trabaja principalmente sobre el esquema de tres y dos cuartos, bajo la misma dinámica que los ejercicios anteriores, practicando la entrada y salida de un calderón desde los tiempos fuertes, débiles, en medio de silencios de negra o corcha respectivamente.

Estos ejercicios se pueden practicar desde el espacio de estudio individual y con la banda, a unísono a manera de calentamiento en el inicio de los ensayos, como método de concentración y de atención del grupo.

**CALDERONES****9****10****11****12***Aula de Dirección Frank de Vuyst.*

Finalizando con esta sección, otros ejercicios de entrenamiento en entrada y salida de calderones con un mayor grado de cuidado, entendiendo que ya el tiempo en donde se ubica, la velocidad de la obra y los movimientos deben ser claros y precisos.



### 4.2.3. Reducción de Repertorio al Piano

La práctica del piano para el director de banda es un elemento que complementa el conocimiento del repertorio, porque desde este instrumento se logra percibir el total de los sonidos del score, se permite un ejercicio de transposición y se adquieren habilidades de tipo melódico y armónico, necesarios para una apreciación consciente del montaje.

El director participante en el aula debe llevar a cabo la praxis del repertorio reducido al piano leyendo desde el score y realizar de la misma manera un modelo de reducción de cada obra como se muestra a continuación.

Score **APPALACHIAN FOLK DANCE**

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.

2 APPALACHIAN FOLK DANCE

28

Pno.

24 25 26 27 28

Pno.

29 30 31 32 33

36

Pno.

34 35 36 37 38

Clap

Pno.

39 40 41 42 43

44

Pno.

44 45 46 47

Reducción Appalachian Folk Dance

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

APPALACHIAN FOLK DANCE 3

Pno.

48 49 50 51

Pno.

52 53 54 55 56

Pno.

57

*Reducción Apalachian Folk Dance*

Score

# PAIPALITO

Guabina -Torbellino

Germán Moreno Sánchez

The musical score for 'PAIPALITO' is written for Piano. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Piano' and 'p'. The second system is marked 'Pao.' and 'f'. The third system is marked 'Pao.' and 'f', with a 'D.C. y Sigue' instruction. The fourth system is marked 'Pao.' and 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Reducción Paipalito

Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.

Score

MERENGUE

Victoriano Valencia  
Rincón

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Me ren gue

©

Reducción Merengue

*Aula de Formación Básica en Dirección de Banda en Boyacá.*

2

0

Pno.

26 27 28 29 30 31

Pno.

32 33 34 35 36

Pno.

37 38 39 40 41

Pno.

D.S. al Coda

42 43 44 45 46

Pno.

47 48 49 50 51

*Reducción Merengue*



3

Pno. 52 53 54 55 56

Pno. 57 58 59 60 61

Pno. 62 63 64 65 66 67

Pno. 68 69 70 71 72 73

Pno. 74 75 76 Me ren gue

#### Reducción Merengue

La reducción consiste en focalizar nuestra atención impura, se puede decir, intentar organizar el sonido por secciones, ese sería el proceso reductivo de un acorde, después tendríamos el proceso reductivo de una frase, por ejemplo, tenemos una frase horizontal, y debemos tener un análisis profundo, está o no sustentada por una armonía. Una vez que sabes todo sobre la obra, tú con tu técnica y tus manos puedes invitar a cualquier instrumentista a tocar como tú crees que debe ser ..... Juan José Mena, entrevista sobre Sergiu Celibidache.

## **5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

### **5.1. Conclusiones**

El aula de dirección es un espacio creado desde la experiencia como director de banda municipal en Boyacá, adaptando el modelo curricular implementado por la Maestría en dirección Sinfónica de la Universidad Nacional a contextos de niveles elementales en la formación de directores e integrantes de bandas en el departamento.

Cada uno de los componentes teóricos y técnicos implícitos en este material están compilados desde la formación académica y experimental, como una herramienta guía para directores boyacenses, ahorrándoles un largo trayecto de prueba – error con el cual hemos vivido, recorridas las dos últimas décadas de transformación del movimiento bandístico nacional.

Técnica de dirección, estudio de la partitura, técnicas de ensayo, orquestación y reducción al piano, son los elementos que un director de cualquier nivel debe tener presentes ya que son el complemento para alcanzar unos productos de buena factura con determinado grupo. La idea de este trabajo es mostrar la dirección en el departamento de Boyacá bajo unas lógicas de escuela de formación en directores para así darle de manera gradual un horizonte diferente a la formación musical en niños, jóvenes y adultos integrantes de las bandas en el departamento.

### **5.2 Recomendaciones**

Si en Boyacá se lograra un sistema de bandas organizado, es imperante que la escuela de dirección se convierta en una realidad y este documento se formula como un posible acercamiento a la metodología inicial de un proyecto pedagógico gratuito para todo el departamento.



## 6. Bibliografía

- ADLER, S. (2005). *El estudio de la Orquestación*. Barcelona: Idea Books.
- Battisti, F. y. (1990). *Guide to Score Study doe the Wind Band Conductor*. Meredith: Music Publications.
- Celibidache, S. (1912). *Técnica de dirección Localizada*. Paris.
- Green Elizabeth, G. M. (2004). *The Modern Conductor*. Lincoln: 7ma Ed, Pearson Prentice Hall.
- Roca, J. A. (2017). *Fenomenología de la música de Sergiu Celebidache y su influencia en la dirección de orquesta de España*. La Rioja España: Universidad de la Rioja.
- ROJAS, P. F. (2017). *FIGURAS DE COMPÁS*. Andalucía: Centro de Documentación Andalucía.
- Swarovsky, H. (1889). *Tecnica de dirección*. Budapest Hungria.
- Vera, G. M. (2002). *Evolución Histórica del arte de dirigir*. Murcia: Departamento de Dirección de Orquesta.
- Vilaplana, J. R. (2015). *Estudio de la Partitura*. Bogotá.